Mus. Th.
1444
a

Compendium
harmonicum

4° Mus. Th.
1444 a

Sorge

<36621565870015

<36621565870015

Bayer. Staatsbibliothek

4° Mus. th. 1444a

Compendium harmonicum,

oder

Kurzer Begrif der Lehre

von der

Harmonie,

vor diejenigen,

welche

den Generalbaß und die Compoſition

ſtudiren,

in der Ordnung

welche die Natur des Klangs an die Hand giebt,

verfaſſet

von

Georg Andreas Sorge,

Hochgräfl. Reuß-Plauiſchen Hof- und Stadtorganiſten zu Lobenſtein,

Mit 24. Kupfertafeln.

Lobenſtein, im Verlag des Verfaſſers,

und in Commißion in Hof bey Herrn Poſtſecretair Ludwig.

1760.

Bayerische
Staatsbibliothek
MÜNCHEN

(157 35)

4° Mus. Th. 1444 a

Dem

Durchlauchtigſten Fürſten und Herrn,

Herrn

Carl

Fürſten zu Stollberg/ Grafen zu Königſtein/ Rochefort/ Wernigerode und Hohenſtein, Herrn zu Eppſtein, Münzenberg, Breuberg, Agimont, Lohra und Klettenberg ꝛc. ꝛc.

Sr. Kayſerl. Majeſtät und des Heil. Röm. Reichs General-Feld-Marechal-Lieutenant; Commandirenden General-Feld-Wachtmeiſter derer ſämtlichen Trouppen Eines Löblichen Ober-Rheiniſchen Creyſes, Generalmajor und Obriſten eines Regiments zu Fuß, in Dienſten derer Herren General-Staaten derer vereinigten Nieder-Landen ꝛc.

Meinem gnädigſten Fürſten und Herrn.

(15735)

W VI i 5

Septime wird eine Decime oder gebundene Quart, aus der Quint eine gebundene None, und aus der Terz eine über ſich auflöſende Septime:

27	: 27	: 24	a	a	g
$21\frac{1}{3}$	: $21\frac{1}{3}$	: 20	f⁀	f	e
18	: 18	: 20	d⁀	d	e
15	: 15	: 16	h⁀	h	c
12	: 12	-	g	g	-
9	: 8	-	d	c	-
6	: 6	-	g	g	-
3	: 4	-	G	c	-

Die Terzdecime und Undecime löſen unter ſich, die None und Septime aber über ſich in den nechſten Grad auf.

Hier iſt von keinem Unterſchieben oder Unterſetzen, ſondern von einer Vermiſchung zweyerley Harmonien, da jede ſo viel Stimmen haben muß als die andere, zu gedenken, wie ſolches in gegenwärtiger Abhandlung weitläuftiger und überzeugend ausgeführet iſt.

Dieſemnach iſt die Septime nur der Urſprung der diſſonirenden Quinten mit der Sext, der diſſonirenden Terzen mit der Quart, und der diſſonirenden Grundtöne mit der Secund, welche Sätze man im Generalbaß alſo bezeichnet: $\frac{6}{5}$, $\frac{4}{3}$, 2 oder 4+, keinesweges aber der gebundenen Quarte, gebundenen Sext, über ſich auflöſenden Septime, gebundenen None, und was von dieſen Septimen durch die Verſetzung herzuleiten iſt. Von dieſen iſt ſie nur eine methodiſche Stiefmutter.

Wäre es nicht ein ungereimter Satz, wenn man nach dem Rameauiſchen Syſtem ſagen müſte: Die abwerts auflöſende Septime wäre der Urſprung der über ſich auflöſenden, da der Ton der letztern vorher eine Terz, und alſo eine Conſonanz geweſen iſt, gleichwie auch die Quint der Quintharmonie durch die vorgegebene ungereimte Unterſetzung zur None wird.

Hier gilt auch was man im Sprüchwort ſagt: Der Habicht heckt keine Taube, und der Wolf kein Schaaf, und alſo auch umgekehrt.

gekehrt. Die wirklichen Abſtammlinge der Septime werden alle als Diſſonanzen angeſehen, weil ihre Mutter dergleichen iſt, ſie mögen gegen ihre Grundnoten Quinten oder Terzen ausmachen; aber in dem vorgegebenen Nonenaccorde ſoll aus der conſonirenden Quint eine Septime, und im Undecimenaccord eine None entſpringen. Das heißt ſo viel: Die Taube heckt einen Habicht.

Hiermit widerruffe ich keinesweges mein Syſtem im dritten Theil meines Vorgemachs, da ich, aber nicht auf eine ſo unnatürliche Art wie Rameau und Marpurg, um der Methode willen, und um die Wiſſenſchaft des Generalbaſſes zu erleichtern, die Septime wenigſtens zu einer guten Stiefmutter der Quarte und None ꝛc. gemacht habe, denn ich habe es nur mit Verſetzung und Umkehrung der Septimenſätze, nicht aber mit unnatürlicher Unterſetzung oder Unterſchiebung, deren man ſich bey baufälligen Häuſern bedienen muß, zu thun. Und ob gleich nicht alle Septimenſätze wirkliche Grundaccorde ſind, (*) ſo können ſie doch bey dieſer Methode davor paßiren, weil keine andere Diſſonanz ſich auf dieſe Weiſe behandeln läſt, daß man von deren Sätzen alle andere durch die Verſetzung herleiten könnte.

Jeder der Sachen Verſtändiger ſiehet leicht ein, daß meine allda gebrauchte Methode demjenigen eine groſe Erleichterung ſchaffet, welcher den Gebrauch der Diſſonanzen zu erlernen ſuchet, und daß keiner etwas dabey verlieret, wenn er auch gleich die Septime als die Mutter aller Diſſonanzen anſähe.

Betrachte aber ein annoch Ungeübter das Marpurgiſche Handbuch, wie auch deſſen critiſchen Muſikus, und was in dem erſtern vornehmlich von der 34. bis 48. Seite vom Nonen- Undecimen- und Terzdecimenaccorde gelehret iſt, ſo wird er ſehen, in was vor Hecken und Dornen er geführet wird, da viel Abſchneidens

(*) Das brauche ich nicht von Herrn Marpurg oder einem andern zu lernen, habe ſie auch nicht davor ausgegeben.

dens und Abhauens vonnöthen iſt, will er anders mit ganzer Haut wieder heraus kommen; denn da heißt es wohl 40mahl: Schneide dieſes und jenes Intervall ab, ſoll dir anders dieſes verwilderte Geſträuche harmoniſche Früchte bringen, oder wilſt du aus dieſem Labyrinth wieder heraus kommen.

Verſtehet aber einer die Vermiſchung zweyerley Harmonien, und die Verſetzung derſelben, ſo fällt das vorgegebene Unterſchieben oder Unterſetzen, nebſt dem eckelhaften und verdrüßlichen Abſchneiden weg, und die ganze Lehre von der Harmonie läßt ſich in 3. allgemeine Hauptſätze bringen, wie aus dem XXII. Cap. §. 14. dieſes Buchs zu erſehen. Allda iſt der wahre Grund aller nur möglichen harmoniſchen Sätze kurz zuſammen gefaßt.

Ich war geſonnen mehrere Exempel zur Ubung beyzufügen, allein es haben ſich die Kupfertafeln wider Vermuthen gehäuffet, daß ich es habe müſſen anſtehen laſſen. Einem fleißigen und lehrbegierigen Studenten werden dieſe genug ſeyn, einen tüchtigen Grund im Generalbaß und Compoſition zu legen.

Aber werde ich mir durch dieſes Buch nicht die Herren Rameau in Frankreich und ſeinen Nachſchreiber Marpurg in Deutſchland zu Feinden gemacht haben? Es ſey drum. Die Wahrheit und die Muſik ſind mir viel zu lieb, als daß ich ſolche fürchten ſolte. Zu dem ſo hat mich Herr Marpurg in einem Briefe darzu aufgefordert. Ich bleibe bey der ſtreitigen Sache, und laſſe Sie übrigens in ihren Ehren und Würden ungekränkt. Sie haben beyderſeits auſſer dieſem ſtreitigen und widerlegten Punct vom Unterſetzen oder Unterſchieben viel gutes, richtiges und löbliches gelehret. Ich gebe auch zu, daß ihre Abſicht gut ſey, und es kömmt nun auf das Urtheil unpartheyiſcher Muſikgelehrten an. Aber es müſſen wahre, nicht eingebildete Muſikgelehrte ſeyn, welche die Natur des Klangs und der Harmonie als tüchtige Theoretici practici verſtehen, die aufwerts, nicht abwerts bauen, die

das harmoniſche Gebäude nicht untergraben, und erſt Grund ſuchen, wenn das Haus ſchon aufgerichtet iſt; die einen Unterſchied unter einem und unter zweyen mit einander vermiſchten Accorden machen können.

Hier ſcheiden wir uns. Was Mr. Rameau (*) einen Undecimenaccord nennet, das nenne ich eine Vermiſchung zweyer Accorde. Was Herr Marpurg einen Terzdecimenaccord nennet, das nenne ich ebenfalls eine Vermiſchung der Quintharmonie, die ihre Septime und None bey ſich hat, und der Grundharmonie ꝛc. Ich ſetze meine None im fünfſtimmigen Satze nicht unter- ſondern über den Septimenaccord, und da habe ich mich des Beyfalls des Herrn Capellmeiſters Telemanns, des Herrn Hofcomponiſten Agricola, des Herrn C. Ph. E. Bachs, und vieler andern jetzo florirenden vortreflichen Tonmeiſter ohnfehlbar zu getröſten, ſonſt könte ich Sie mit ihren eigenen vortreflichen Arbeiten widerlegen.

Es ſey darauf gewagt! Die Wahrheit muß ſiegen, oder die Ordnung der Natur muß umgekehret werden.

(*) Das Urtheil von des Mr. Rameau Traité de l'Harmonie, in welchem das unnatürliche Unterſetzen unter den Septimenaccord gelehret wird, lautet in der kleinen Generalbaßſchule des Herrn Legationsraths von Mattheſon alſo: „Man findet überhaupt „in dieſes Clermontiſchen Organiſten Werken wohl tauſend Centner unverdroſſener „Arbeit und vorſetzlicher Klauberey; fünf hundert Stein mühſeliger Grillen und „Sonderlingsfratzen; etwa drey Pfund eigener Erfahrung, Hörenſagen ungerechnet; „zwo Unzen geſunder Urtheilungskraft; und kaum ein Quintlein guten Geſchmacks. Dieſes Urtheil iſt ſehr hart. Was die Klauberey betrift, ſo hat ſie Herr Marpurg noch vermehret, indem er auch noch die dritte Terz unter einen Septimenaccord kriechen läſſet. S. Marpurgs Handbuch von der 34ſten biß 48ſten Seite.

Inhalt

Inhalt der Capitel.

I. Cap. Von der Natur des Klangs.

II. Cap. Von denen unterſchiedenen Geſtalten der zu denen reinen Hauptaccorden nöthigen Terzen, Quinten und Octaven.

III. Cap. Von der Anverwandtſchaft der Harmonien.

IV. Cap. Woher die Melodie entſpringe.

V. Cap. Vom reinen Hauptaccord.

VI. Cap. Von den Neben-Hauptaccorden.

VII. Cap. Vom Sextenaccord.

VIII. Cap. Vom Quartenaccord.

IX. Cap. Von der freyen und ungebundenen Septime, und denen von ihrem Satze abſtammenden Sätzen.

X. Cap. Von der freyen ungebundenen None, und ihren Abſtammlingen.

XI. Cap. Von denen gebundenen Septimen und ihren Abſtammlingen, als gebundenen Quinten, Terzen und Grundnoten; wie auch von durchgehenden Septimen.

XII. Cap. Von der Vermiſchung der Harmonien, wie auch vom Urſprung der gebundenen gröſſern Quart, und übermäßigen None. Item von der verminderten Quart, und Gebrauch der None, wenn ſie ohne andere Diſſonanzen erſcheinet. Ingleichen von der übermäßigen None, und der groſſen Septime wenn ſie aufwerts aufgelöſet werden muß. Es wird auch der Urſprung der am untern Ende gebundenen übermäßigen Secund gezeigt, und von falſchen Octaven gehandelt.

XIII. Cap. Beleuchtung der Lehre des Herrn M. vom Urſprung des Nonenaccords, und Fortſetzung der Lehre von der Vermiſchung der Harmonien.

XIV. Cap. Beſichtigung der Lehre vom ſo genannten Undecimen- und Terzdecimenaccord, nebſt Fortſetzung der Lehre von Vermiſchung der Harmonien.

XV. Cap. Critik über die vorgegebene Subſtitution der Accorde.
XVI. Cap. Von durchgehenden und Wechſelnoten.
XVII. Cap. Von denen gebundenen Quarten und Sexten die ſich bey der ungebundenen frey anſchlagenden Septime finden.
XVIII. Cap. Von Verwechſelung der Harmonie des Septimenaccords, und ſeiner drey Abſtammlinge.
XIX. Cap. Von der Verwechſelung der Auflöſung.
XX. Cap. Von der Ellipſi, Retardation und Anticipation.
XXI. Cap. Von einigen enharmoniſchen Intervallen.
XXII. Cap. Beſchreibung einiger practiſchen Exempel, durch welche man die bißher abgehandelte harmoniſche Sätze in mehrere Ubung bringen kan.
XXIII. Cap. Von denen Grenzen der Tonarten, und muſikaliſchen Cirkel.

Druckfehler.

I. Cap. §. 1. Lin. ult. müſſen unter dem b auch = ſtehen.
V. Cap. §. 9. L. 1. muß vor G ein b ſtehen.
VI. C. §. 1. L. 9. nach gegeben ein ,
§. 5. L. 2. tilget nach alſo das :
§. 9. L. 2. tilget nach) das ,
VII. C. §. 5. L. 2. wohl ſtatt woh.
III. C. §. 5. L. 4. brav ſtatt prav.
L. 5. nach Freund ſtatt , ein !
X. C. §. 3. L. 7. beſehe, ſtatt beſiehe.
§. 6. L. 2. tilget nach Quint , =
XI. C. §. 2. L. 5. gebunden ſtatt gebundenen
XI. C. §. 2. L. 6. mehrentheils ſtatt mehren Theils
XI. C. p. 31. L. 16. ſtatt die 7. der 7.
XI. C. p. 32. L. 6. ſetzet nach ſtatt , daß ꝛc.
XII. C. §. 17. L. 6. denn ſtatt den.
p. 55. L. 6. tilget das b nach der 6.
XIV. C. §. 7. L. 4. auf ſtatt anf.
XIV. C. §. 12. L. 4. Vom Ende an, pöbelhaft, ſtatt pöbeluig.
XIV. C. §. 20. L. 2. lehren, ſtatt Lehren.
§. 15. L. 6. muß unter dem d dreymahl ein ♮ ſtehen.
XV. C. §. 7. L. 6. nach wegen ſetze der
XVI. C. §. 1. L. 13. nach auf , die ſtatt der .
XVIII. C. §. 11. L. 10. muß das f ein d ſeyn
XIX. C. §. 2. L. 5. Tab. ſtatt Tag.
XXIII. C. §. 8. L. 3. Vorgemachs ſtatt Vergem.
§. 10. L. 2. nach rückwerts ſetze ſpielen,
§. 31. L. 13. Harmonien ſtatt Harmonie.

Einige kleine Uberſichten wird der geneigte Leſer gütigſt entſchuldigen.
Das Zeichen ♮ wolle man für das Wiederherſtellungszeichen annehmen.

Bayerische
Staatsbibliothek
MÜNCHEN

Durchlauchtigſter Fürſt, Gnädigſter Fürſt und Herr!

Ew. Hochfürſtl. Durchlaucht geruhen gnädigſt zu erlauben, höchſt Deroſelben gegenwärtigen kurzen Begrif der Lehre von der Harmonie zu Dero Füſſen niederzulegen. Fürſten verſchmähen ſonſt nicht leicht ein Opfer von ſolchen Dingen, die Sie lieben. Solches kan man von Ew. Hochfürſtl. Durchl. rühmen, und es bezeugets auch Dero gnädigſte Aufmerkſamkeit bey dem Cammerconcert an hieſigem Hochgräfl. Hofe. Dieſer glückliche Umſtand läſt mich an einem gnädigſten Blicke auf dieſes harmoniſche Opfer, welches in tiefſter Ehrfurcht überbringe, nicht zweifeln.

Mein unterthänigſter Wunſch dabey iſt dieſer, daß GOtt der Urſprung aller Harmonie die hohe Perſon Ew. Hochfürſtl. Durchlaucht wie bishero alſo auch ins künftige als ein geſegnetes Werkzeug zu baldiger Auflöſung der entſtandenen harten Diſſonanz in der Harmonie des Deutſchen Staatscörpers gebrauchen, und Dero hohes Commando mit unverwelklichen Zweigen der Ehre und des Ruhms bekrönen wolle!

Unter Dero hohem Schutze, unter welchen mich hiermit in tiefſter Devotion begebe, werde wider die Pfeile meines Gegners, gegen welchen mich in dieſem Buche, zwar nicht wie Ew. Hochfürſtl. Durchlaucht gegen Dero Feinde pflegen, mit Canonen und andern Waffen, ſondern nur mit der Feder und Noten vertheidige, genugſam geſichert ſeyn, welchen mir in tiefſter Ehrfurcht demüthigſt erbitte, als

Durchlauchtigſter Fürſt,
Gnädigſter Fürſt und Herr,

Ew. Hochfürſtl. Durchlaucht

Lobenſtein,
den 21. März, 1760.

unterthänigſt-gehorſamſter Diener
Georg Andreas Sorge.

Vorrede.

Die Natur iſt ohnſtreitig die beſte Lehrmeiſterin aller Künſte. Wer auf ihren Wink Achtung giebt, und ihrem Geſetze folgt, der wird nicht leicht in Irrthum gerathen, wenn er anders mit Kräften einer geſunden Vernunft begabt iſt. In Abſicht auf die Harmonie lehret ſie uns die ſchönſte Ordnung in denen harmoniſchen Verhältniſſen, welche in den Zahlen 1 : 2 : 3 : 4 : 5 : 6 : 7 und folgenden ſtecken. Da lehret ſie den Bau der Harmonie, indem ſie von dem vollkom-menſten Intervall der Octav immer zu kleinern und weniger vollkommenern fortſchreitet, zwar drey Terzen in 4 : 5 : 6 : 7 nach einander liefert, und mit der dritten 6 : 7 ſo gleich Anleitung zur Temperatur und Fortſchreitung von einer Harmonie zur andern giebt, denn die dritte iſt etwas zu tief, keinesweges aber giebt ſie viere, fünffe oder gar ſechſe.

Mit 4 : 5 : 6 : 7 und 10 : 12 : 15 : 18 lehret ſie uns den har-ten und weichen Septimenaccord, und durch dreymahlige Verſetzung deſſelben drey andere von ihm ohne Widerrede ganz natürlich abſtammende Sätze.

Wer aber dieſen Lauf der Natur, da ſie über ſich, nicht unter ſich bauet, vorwerts, nicht rückwerts gehet, umkehren und ſagen wolte: Daß man unter drey Terzen, die ſie mit 4 : 5 : 6 : 7 giebt

giebt, noch eine, zwey ja drey abwerts bauen müſſe, der würde den Lauf der Natur umkehren, und es wäre eben ſo ungereimt, als wenn man ſagen wolte: Von Adam ſtammen alle Menſchen her, aber vor ihm ſind auch Menſchen geweſen, die von ihm herſtammen.

In dieſen harmoniſchen Irrthum iſt Mr. Rameau, ein berühmter Tonkünſtler in Frankreich, verfallen; und unter den Deutſchen hat er vornehmlich den Herrn Marpurg in Berlin verführet, welcher dieſen Irrthum in Deutſchland nicht nur ausbreitet, ſondern auch noch vermehret, wie aus deſſen Handbuche zu erſehen.

Da nun an richtigen Gründen in jeder Wiſſenſchaft viel gelegen, ſollen anders ihre Liebhaber nicht verwirret, und auf unnatürliche und verkehrte Wege geführet werden, ſo will nöthig ſeyn, die entdeckte Unrichtigkeit anzuzeigen, vor dem Irrwege zu warnen, und die rechte Spur, welche die Natur ſelbſt an die Hand giebt, zu zeigen, und dieſes zu keinem andern Ende, als daß die ſchönen Wiſſenſchaften je mehr und mehr in Flor kommen, nnd dadurch die Ehre GOttes, und das Wohlſeyn und Wohlgefallen der Menſchen befördert werde; denn in wiſſenſchaftlichen Dingen muß man der Wahrheit nicht ſchonen.

Daß das vorgegebene Unterſchieben der Terzen unter den Septimenaccord unnatürlich, bodenloß, und dem wahren Fundament der Harmonie entgegen ſey, kan man deutlich aus folgender Vorſtellung ſehen, in welcher die Quintharmonie der Tonart C dur in ihren natürlichen Verhältniſſen mit der Grundharmonie derſelben vermiſchet wird. Die None im erſten Satze kriechet nicht unter den Septimenaccord, ſondern iſt über denſelben nach Anleitung der Ordnung der Natur hinauf geſtiegen, und durch Vermiſchung mit der Grundharmonie wird aus dieſer None eine gebundene Terzdecime oder diſſonirende Sext, aus der

Septime

Das erſte Capitel.

Von der Natur des Klangs, und der daraus entſtehenden harten und weichen Tonart.

§. 1.

Der Klang iſt kein einfaches, ſondern ein vielfaches und vermiſchtes Weſen, welches ſich nach der natürlichen Ordnung der Zahlen, und der daraus entſtehenden Verhältniſſe entwickelt. Er iſt gleich einem Baume, welcher ſich in unterſchiedliche Aeſte und Zweige vertheilet. Wenn man die Zahl 1. dem Klange des 16 füßigen C zueignet, ſo bekommen die folgenden Zahlen nachſtehende Klänge und Intervallen:

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15
C	C	G	c	e	g	b	c	d	e	×f	g	a	b	h

16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32
c	cs	d	ds	e	f	fs	♭g	g	gs	♭a	a	b	×b	h	×h	c.

§. 2.

Unter dieſen harmoniren die fünf erſtern, und alle die durch die Verdoppelung oder Verdrey- und Vierfältigung hervorkommen, vollkommen ſchön mit

einander, ſo daß man meynen ſolte, es ſeye würklich nur ein Klang oder Ton. als: 1 : 2 : 3 : 4 : 5 : 6 : 8 : 10 : 12 : 16 : 20 : 24 : 32
C C G c e g c e g c e g c, wie ſolches eine rein geſtimmte Orgel bezeuget. Die übrigen diſſoniren mit dieſen. Doch finden wir in den Zahlen von 1 bis 32 noch drey reine Harmonien, als 1) die Quintharmonie in 3 : 6 : 9 : 12 : 15 : 18 : 24 : 30.
G g d g h d g h 2) Die Terzharmonie, und zwar erſtlich die weiche, in 5 : 10 : 12 : 15 : 20 : 24 : 30
e e g h e g h, und auch die harte, in 5 : 10 : 15 : 20 : 25 : 30.
e e h e gs h Dieſe letztere zeiget, ſo zu reden, mit Fingern auf diejenige weiche Tonart, welche dem C dur am nächſten verwandt iſt. Z. E. Laſſet die Grundharmonie, die ſich auf die Zahl 1. gründet, hören, ſo dann die Quintharmonie, die ſich auf die Zahl 3. gründet, und darauf die Terzharmonie, die ſich auf die Zahl 5. gründet, ſo wird man, ſo zu ſagen, durch eine verborgene Gewalt ins A moll geführet,

Z. E.	c |	h	h	c
	g	g	gs	a
	e	d	e	e
	c	g	e	a.

Nimmt man auch gleich die weiche Terzharmonie, ſo paſſet keine beſſer darauf, als die Sextharmonie, z. E.

c |	h	h	c
g	g	g	a
e	d	e	e
c |	g	e	a.

Allhier muß man nun der Natur mit der Kunſt zu Hülfe kommen, und alſo ſchlieſſen:

Wie ſich die Quintharmonie gegen die Terzharmonie verhält, ſo verhält ſich die Grundharmonie gegen die Sextharmonie, und die Quartharmonie gegen die Secundharmonie. Hiervon ein mehrers im dritten Capitel.

§. 3.

Alſo ſtecket in jedem, zumahl tiefen Klange, der harte und weiche Hauptaccord, und zwar der erſte dreymahl, als die Grundharmonie, die Quint- und die Terzharmonie, welche zugleich die Quintharmonie der weichen Tonart iſt, und

und die weiche Terzharmonie, welche ihre kleine Terz aus der Quintharmonie entlehnet oder beybehält, als:

1 :	2 :	3 :	4 :	5	3 :	6 :	9 :	12 :	15
C̲	C	G	c	e	G	g	d	g	h

5 :	10 :	15 :	20 :	25	5 :	10 :	12 :	15 :	20
E	e	h	e	gis	E	e	g	h	e

§. 4.

Wir haben alſo nicht nöthig, mit Mr. Rameau und Mr. d'Alembert, die weiche Tonart in abſteigenden erzitternden Quinten und Terzen zu ſuchen, und zu lehren: Wenn ein c̄ erklänge, ſo erzittere auch ein f, ſo mit dem c im (umgekehrten) Verhalt 3 : 1 ſtünde, und ein bA, welches mit dem c̿ den Verhalt 5 : 1 ausmacht, verſtehe, wenn alle 3. von gleicher Länge wären, und daher dem C dur das F moll an die Seite zu ſetzen, weil bA f c̿ der Sextenaccord von F moll iſt, denn A moll und E moll, wie auch G moll und C moll ſind dem C dur näher verwandt, als F moll.

§. 5.

Wolte man eine theoretiſche Urſach ſuchen, warum man z. E. C dur mit C moll verwechſele? ſo könte man ſagen: Wenn g als die Quint und herrſchende Saite von C dur erklingt, ſo erzittert auch ein bE, wenn nemlich die Saite g ſo lang iſt, als die Saite bE, weil es mit demſelben im Verhalt 1 : 5 ſtehet, und aus dieſem Grunde wäre C moll dem C dur verwandt. Da kan man aber auch ſagen: Wenn ein ē erklingt, ſo erzittert auch ein A, wenn beyde gleich lange Saiten haben, denn es ſtehet mit dem e im Verhalt 3 : 1. Setzet man nun A zu c e, ſo iſt A moll zu C dur gefunden. 3 : 1 aber iſt eher als 5 : 1.

§. 6.

Hierbey aber iſt wohl zu bedenken, daß auf die abſteigende Linie nicht geſehen wird, wenn noch jemand in aufſteigender Linie vorhanden iſt. In dem Klange C ſtecket in aufſteigender Linie von Natur nicht nur das g in 3 : 6 : 12 : 24, ſondern auch ein gis in 25, ingleichen ein h in 15; dieſer Dreyklang e gis h weiſet mich aber ganz deutlich auf a c e, und ich darf nur der Natur zu Hülfe kommen, und ihr a mit der Zahl 13 etwas erhöhen, ſo iſt die Trias a c e in $13\frac{1}{3}$: 16 : 20 vorhanden. Sollen dieſe Verhältniſſe ſich in ganzen Zahlen ſehen

 laſſen,

laſſen, ſo kommen 40:48:60 auf a c e, und wenn ſie reduciret werden, 4) 10:12:15.

§. 7.

Die Natur giebt uns mit der Grund- und mit der Quintharmonie die melodiſche Treppe biß auf zwey Stufen:

8: 9: 10: 12: 15: 16
c d e g h c

Es fehlet alſo nur noch die Quart und Sext, f und a. Weil nun c f eine Quarte ſeyn muß, und ſie uns mit dem Verhalt 3:4 ſchon eine reine Quarte gegeben hat, ſo dürfen wir dieſe nur auch ſo einrichten; und weil c a eine groſſe Sext ſeyn muß, und uns mit 3:5 g e ſchon eine groſſe Sext gegeben worden iſt, ſo iſt dieſe auch bald zu haben. Da nun 11 vor f zu viel, und 13 vor a zu wenig iſt, ſo können wir leicht ausrechnen, wie viel auf ſie kommt, z. E. 3-4-8? fac. $10\frac{2}{3}$, und 3-5-8? fac. $13\frac{1}{3}$. Es kommt alſo auf f $10\frac{2}{3}$, und auf a $13\frac{1}{3}$. Die Quart iſt die Unterquint von der Octav, und die Sext iſt die Unterquint von der Terz.

Will die Grundharmonie in die Quartharmonie ſchreiten, ſo nimmt ſie die Zahl 3. zum Grundtone an. Will aber die Grundharmonie in die Sextharmonie gehen, ſo erwehlet ſie die Zahl 6. zum Grundtone, z. E. c f, 3:4; c a, 6:5.

§. 8.

Man muß der Natur mit der Kunſt zu Hülfe kommen. Die Töne die auf 7, 11, 13, 19, ꝛc. fallen, machen keine reinen Intervallen mit denen übrigen Zahlen. Die 7. weiſet uns auf die kleine Septime, die 11. auf die Quart und Triton, und die 13. auf die Sexte.

§. 9.

Wir müſſen nun der Ausübung etwas näher treten. Unſer Clavier ſtellet in der Octav 13. Taſten dar, davon ein jeder der beſchriebenen zwey reinen Hauptaccorde fähig iſt. In dieſen 13. Taſten aber finden ſich verſchiedene materialiſche Geſtalten, der zum Hauptaccord nöthigen Terzen, Quinten und Octaven, wovon im folgenden Capitel.

Das

Das andere Capitel.

Von denen unterſchiedenen Geſtalten der zu denen reinen Hauptaccorden nöthigen Terzen, Quinten und Octaven.

§. 1.

Die Octaven haben auf dem Clavier nur zweyerley Geſtalten, verſtehe die eigentlichen reinen Octaven, und beſtehen entweder aus zwey breiten oder aus zwey ſchmahlen Taſten. Der breiten ſind 7. und der ſchmahlen 5. Die Octav iſt entweder einfach C c, oder zweyfach C $\bar{c}$, oder dreyfach C $\bar{\bar{c}}$, oder vierfach C $\bar{\bar{\bar{c}}}$ ꝛc.

Die Grundnoten aber, zu welchen man Octaven zu greifen hat ſind etwa diejenigen, welche Fig. 1. Tab. 1. zeiget. Sieben haben nichts vor ſich; Sieben haben ✕; Sieben x; Sieben b. und ſieben bb. Weiter wird ſich die Praxis nicht leicht verſteigen.

§. 2.

Die Quinten haben viererley Geſtalten; ihrer 6. beſtehen aus 2. breiten Taſten, als

f c, c g, g d, d a, a e, e h.
1 2 3 4 5 6

Bey einer einzigen iſt die untere Taſte breit, und die obern ſchmahl, als bey h ✕f.

Bey einer einzigen iſt die untere Taſte ſchmahl und die obere breit, als bey ♭h f.

Ihrer vier haben zwey ſchmahle Taſten, als:
✕f ✕c, ✕c ✕g, ✕g ✕d, ✕d ✕a
oder
♭g ♭d, ♭d ♭a, ♭a ♭e, ♭e ♭h

Sonſten hangen die Quinten alſo aneinander:
f c g d a e h ✕f ✕c ✕g ✕d ✕a ✕e ✕h xf xc xg xd xa ꝛc.
oder:
♭♭c ♭♭g ♭♭d ♭♭a ♭♭e ♭♭h ♭f ♭c ♭g ♭d ♭a ♭e ♭h f Tab. I. F. 2.

Zwiſchen beyden Taſten einer reinen Quint müſſen allemahl 6. andere liegen. Jede reine Quint theilet ſich in eine groſſe und kleine Terz. Beym Duraccord iſt die groſſe unten, und beym weichen die kleine:

c e g, d f a

Die Quint iſt einfach c g, zweyfach c $\overline{\text{g}}$, dreyfach c $\overline{\overline{\text{g}}}$, vierfach C $\overline{\overline{\text{g}}}$ ꝛc. Wenn ſich ihr kleineres Ende gegen das gröſſere verhält wie 2 zu 3, ſo iſt ſie vollkommen rein. Auf dem Clavier müſſen ſie ein klein wenig (um $\frac{1}{12}$ Comm. dit.) abwerts ſchweben. Siehe Anweiſung zur Rationalrechnung.

§. 3.

Die groſſen Terzen haben auch viererley Geſtalten; Bey dreyen haben beyde Ende breite Taſten, als bey f a, c e, g h; Bey vieren iſt die untere Taſte breit, und die obere ſchmahl als bey d ♯f, a ♯c, e ♯g, h ♯d; Bey vieren iſt die untere Taſte ſchmahl, und die obere breit, als bey ♭h d, ♭e g, ♭a c, ♭d f; nur eine beſtehet aus zwey ſchmahlen Taſten, als ♯f ♯a, oder ♭g ♭h. In Noten ſehen ſie aus, wie Fig. 3. weiſet. Zwiſchen beyden Enden müſſen 3. Taſten liegen. Die groſſe Terz iſt entweder einfach c e, oder zweyfach c $\overline{\text{e}}$, oder dreyfach c $\overline{\overline{\text{e}}}$, oder vierfach C $\overline{\overline{\text{e}}}$. Die groſſen Terzen müſſen alle aufwerts ſchweben. S. Rationalrechnung.

§. 4

Der kleinen Terzen giebt es auch viererley Gattungen. Ihrer 4. haben zu beyden Enden breite Taſten, als d f, a c, e g, h d; Bey dreyen iſt die untere Taſte breit und die obere ſchmahl, als bey f ♭a, c ♭e, g ♭h; Bey dreyen iſt die untere Taſte ſchmahl, und die obere breit, als bey ♯f a, ♯c e, ♯g h; Bey zweyen ſind beyde Taſten ſchmahl, als bey ♭h ♭d der ♯a ♯c. Zwiſchen beyden Taſten müſſen 2. andere liegen. Am beſten iſt es, wenn man ſie nach dem Klang beurtheilen lernet. Die kleine Terz iſt einfach d f, zweyfach D f, dreyfach d $\overline{\overline{\text{f}}}$, vierfach D $\overline{\overline{\text{f}}}$. In Noten ſehen ſie wie Figur 4. weiſet. Die kleinen Terzen müſſen alle abwerts ſchweben. So viel iſt vorjetzt genug von der Intervallenlehre. Die übrigen Intervallen werden uns ſchon nach und nach bekannt werden.

Das dritte Capitel.
Von der Anverwandtſchaft der Harmonien.

§. 1.

Wir wollen dieſe Anverwandtſchaft vorjezo nicht weiter ausdehnen als auf die Dur- und Mollharmonie, auf den harten und weichen Hauptaccord. Eine jede zum Grunde erwählte Harmonie, ſie ſey Dur oder Moll, hat 5. andere Nebenharmonien, von denen man mit der ſchönſten Gewißheit ſagen kan, ſie ſeyen der Grundharmonie alle in dem nächſten Grad auf- oder abſteigender Linie verwandt. Setzet die drey Klänge einer Grundharmonie, (Triadem fundamentalem) und gebet einem jeden eine Ober- und Unterquint, ſo werdet ihr bald ſehen welches die am nächſten verwandten Harmonien ſind, und welche zur auf- oder abſteigender Linie gehören:

g h d
C E G,
f a c

Da habt ihr in aufſteigender Linie die Harmonie g h d, und in abſteigender Linie f a c, und alſo drey Durharmonien. Setzet dieſe Klänge ſtufenweiſe, ſo iſt die natürliche Tonleiter vorhanden.

c d e f g a h c

Setzet a als die Terz der in abſteigender Linie befindlichen Harmonie zum Grunde einer Mollharmonie, und gebet A C E wiederum Ober- und Unterquinten, ſo bekommet ihr auch drey weiche Harmonien:

e g h
A C E
d f a

Da ſiehet man ganz deutlich, daß der Grundharmonie c e g, 5. andere, und der Grundharmonie a c e auch 5. andere, nemlich eben die ſo bey der Durharmonie hervor kamen, in den nächſten Graden verwandt ſind. (*)

§. 2.

(*) Die der weichen Tonart ſo unentbehrliche groſſe Septime z. E. gis im A moll, entſpringet als groſſe Terz in deſſen Quintharmonie. Dieſe groſſe Terz e gs wird von der Natur ohne Beyhülfe der Kunſt gegeben. Wolte man die kleine Terz zur Schlußclauſel nehmen, ſo wäre es ſo unnatürlich als wenn man in der harten Tonart ſtatt der groſſen Terz bey der Quintharmonie die kleine nehmen wolte.

§. 2.

Verfahret ihr mit den übrigen zu den 6. Harmonien gehörigen Klängen eben auf dieſe Weiſe, ſo bringet auch eine jede einen neuen Klang. D bringet ein fs, a ein cs, e ein gs, h ein ds und f mit ſeiner Unterquint ein b, und alsdenn ſind alle in der Tonart C dur nöthigen Klänge vorhanden, nemlich

c cs d ds e f fs g gs a b h c.

§. 3.

Verwechſelt man C dur mit C moll, weil doch die Quinte g in einem ♭E ſtecket, und ſolches in Bewegung bringet, ſo kriegen wir auch ♭e ♭h ♭a ♭d, cis heiſſet ſo dann auch des, dis heiſſet auch es, fis wird ges, gis ein as ꝛc. Wechſelt man nun mit dieſen ſich verwandten Harmonien fein freundſchaftlich ab, ſo entſtehen viererley Melodien vor alle 4. Hauptſtimmen, Diſcant, Alt, Tenor und Baß.

Das vierdte Capitel.

Woher die Melodie entſpringe.

§. 1.

Die Melodie entſpringt ohnſtreitig aus der Harmonie. Nehmet die Klänge einer Grundharmonie einzeln, als c e g c, ſo iſt ſchon eine gewiſſe Art der Melodie vorhanden. Verſetzet dieſe Klänge ſo oft ihr könnet, ſo krieget ihr von dieſen 4. Klängen einen Haufen Melodien. Wechſelt man nun mit denen ſich verwandten Harmonien geſchicklich ab, ſo wird es an mancherley Melodien nicht fehlen, wenn zumahl allerhand Metra darzu kommen.

§. 2.

Bey der Fortſchreitung von einem harmoniſchen Satze zum andern, oder von einer Harmonie zu einer derſelben verwandten, iſt eine gewiſſe Regel von nöthen, die heiſſet alſo:

Die Regel der Fortſchreitung:

Zwey Quinten oder Octaven dürfen in einerley Stimmen nicht aufeinander folgen. Das heißt: Hat der Diſcant die Quint oder Octav

gehabt, ſo darf er ſie bey der Fortſchreitung nicht wieder haben. (*) Warum? Es wird das Geſetz der Natur dabey übertreten. Wie heißt dieſes? Mache keinen Sprung. Wie beweiſet man daß durch Setzung zweyer Quinten und Octaven ein dergleichen Sprung begangen werde? Alſo: Wenn man die Fortſchreitung in ihren verknüpften Verhältniſſen darſtellet, z. E.

12 :	18	g	a
10 :	15	e	h
8 :	12	c	g
2 :	3	C	G
32 :	48.		

§. 3.

Aus dieſer Hauptregel flieſſet eine andere, die heiſſet alſo:

Von einem Hauptaccord zum andern können niemahlen alle 4. Hauptſtimmen in gerader Bewegung fortſchreiten.

Der Bewegungen ſind 3. die gerade Bewegung, die Gegenbewegung und die Seitenbewegung.

e d | e f | g f | f g | g g | g e
c h | c d | c d | d G | c e c c
gerade, gegen, Seitenbewegung.

In der geraden gehen beyde Stimmen miteinander auf- oder abwerts; in der Gegenbewegung gehen ſie gegen einander, oder von einander, und in der Seitenbewegung ſtehet die eine, wenn die andere hinauf oder hinunter gehet.

§. 4.

Wir wollen nun lernen, wie man von einer Grundharmonie in ihre nächſten Nebenharmonien ſchreiten könne. Hierbey kömmt viel auf den erſten Schritt an; dieſer kan geſchehen 1.) in die Quintharmonie; 2.) in die Quartharmonie; 3.) in die Sextenharmonie; 4.) in die Terzharmonie, und 5.) in die Secundharmonie. In denen weichen Tonarten ſtehet ſtatt der Secund- die Septimenharmonie. Die übrigen ſind ſo ziemlich willkührlich.

(*) Das gilt auch bey allen übrigen Stimmen.

Das fünfte Capitel.

Von dem reinen Hauptaccord.

§. 1.

Dieſer iſt, wie ſchon geſagt, hart oder weich, dur oder moll, wie man gegewohnt iſt zu ſprechen. Wir wollen fünf kurtze Exempel geben. In dem erſten geſchiehet der erſte Schritt in die Quintharmonie; im andern in die Quartharmonie; im dritten in die Sext, im vierdten in die Terz, und im fünften in die Secundharmonie. Fig. 5. 6. 7. 8. 9. Zu jeder dieſer Baßnoten wird in der rechten Hand Terz, Quint und Octav gegriffen, doch in beſtändiger Abwechſelung, ſo, daß bald die Terz, bald die Quint, bald die Octav oben iſt, wie beſagte Exempel deutlich zeigen; ſie kommen alsdenn auf folgende Arten zu ſtehen: 8 3 5 / 5 8 3 / 3 5 8. Sie können zwar auch zerſtreuet erſcheinen, doch davon iſt jetzo die Rede nicht.

Woher kommen dieſe kleinen Melodien? Aus der Harmonie, und der Fortſchreitung von einem harmoniſchen Satze zu einem andern der ihm verwandt iſt. Wer das Gegentheil ſtatuiret, der iſt ſchuldig es auch zu erweiſen. Es iſt eben ſo ungereimt, als von oben herein bauen wollen.

§. 2.

Wollen wir Exempel in der weichen Tonart geben, ſo müſſen wir voraus ſetzen, daß die weiche Tonart bey ihrer Quintharmonie, nebſt der kleinen auch die groſſe Terz ganz unentbehrlich nöthig habe, und zwar ſo nothwendig, als ein Frauenzimmer einen Vormund vor Gerichten nöthig hat, ſonſt kan nichts beſchloſſen oder ausgemacht werden. Fig. 10. (*)

§. 3.

Um dieſer Urſach willen werden die Klangſtufen in der weichen Tonart alſo einge-

(*) Dieſe groſſe Terz auf der Quintharmonie wird von der Natur ohne Zuthun der Kunſt angegeben, und ſteckt in jedem zu mahl tiefen Klange. Die Zahl 1 giebt die harte Grundharmonie 1:2:3:4:5, C c g c e, die Zahl 3 die Quintharmonie, 3:6:9:12:15, G g d g h, und die Zahl 5. die Quintharmonie derjenigen weichen Tonart, welche der Grundharmonie am nechſten verwandt iſt, als 5:19:15:20:25 E e h e gis.

eingerichtet: a h c d e f gis a; und weil zwiſchen f und gis, oder von der ſechſten zur ſiebenden Stufe ein allzuweiter Raum entſtehet, ſo wird auch die ſechſte Stufe einen halben Ton höher genommen: a h c d e fis gis a.

Abwerts aber gehet man insgemein alſo: a g f e d c h a: und deßwegen pfleget man alle Molltonarten alſo zu bezeichnen, wie die ihnen am nechſten verwandte Durtonarten bezeichnet werden, nemlich A moll wie C dur, E moll wie G dur, D moll wie F dur ꝛc. Man pfleget auch oftermahlen alſo abzuſteigen: a gis f e d c h a; und man hat auch guten Grund darzu. Angehenden Sängern aber pfleget die übermäßige Secund, die von der ſiebenden Stufe zur ſechſten entſtehet, ſchwer zu fallen. Ein gewiſſer Muſikgelehrter verlanget, man ſolle in der weichen Tonart eben ſo aufſteigen, wie man abſteiget, nemlich alſo: a h c d e f gis a, a gis f e d c h a; abwerts fällt es natürlicher als aufwerts.

§. 4.

Wir wollen nun auch in der weichen Tonart von einer Harmonie zur andern ſchreiten lernen; und weil die Secundharmonie, keine reine, ſondern die ſo genannte falſche Quint h f aufweiſet, ſo kan der erſte Schritt noch zur Zeit nicht in ſelbige geſchehen, ſondern wir nehmen davor die Septimenharmonie. S. Fig. 11, 12, 13, 14, 15.

§. 5.

Die Quintharmonie iſt nicht immer dur, ſondern auch oftermahlen moll. Auch iſt die Quartharmonie zu weilen dur, und die Secundharmonie nimmt die reine Quint an, wie in Fig. 16. Tab. I. zu ſehen. Dieſe erhöhete Quint braucht ſo dann ein Strichlein 5+, weil der Notenplan die falſche giebt.

§. 6.

Nun iſt nöthig zu zeigen wie alle und jede, harte und weiche Hauptaccorde an einander hängen, und da kommen wir zu denen muſikaliſchen Cirkeln, welche zu verſtehen einem jedem Clavierſpieler ſehr nöthig und nützlich ſind.

Der erſte Circkelgang enthält allei mit ✗ oder x bezeichnete Grundnoten, und gelanget am Ende ins ✗ H. Daß das ✗ über einer Note die groſſe Terz verlange, wird man ſchon aus vorhergehender Tabelle erſehen haben; das x verlanget auch dergleichen; er ſtehet Tab. II. Daß das x vor einer Note ſolche um

um einen ganzen Ton erhöhe, wird hoffentlich ſchon bekannt ſeyn. Die Ordnung in dieſem erſten Cirkelgang iſt alſo:

C dur	G dur	A moll	E moll
D dur	A dur	H moll	Fis moll
E dur	H dur	Cis moll	Gis moll
Fis dur	Cis dur	Dis moll	Ais moll
Gis dur	Dis dur	Eis moll	His moll
Ais dur	Eis dur	Fisis moll	Cisis moll
	His dur		

§. 7.

Fig. 2. Tab. II. ſtellet den zweyten Cirkelgang dar, deſſen Grundnoten keine mit ✕ oder x bezeichnete Note, ſondern ein b oder zwey bb vor ſich haben; Die Summe aller dieſer harten und weichen Hauptaccorde iſt juſt ſieben mahl ſieben, oder 49.

Daß das ♮ über einer Note die groſſe Terz verlange, wenn ſie vorher die kleine gehabt, iſt hierbey anzumercken. Eine Note die ein ✕ oder x vor ſich hat, und nichts über ſich, verlanget die kleine Terz; und eine Note die ein b oder zwey bb vor ſich hat, und nichts über ſich, verlanget die große Terz. Die Ordnung in dieſem zweyten Cirkelgange iſt folgende:

C dur	F dur	D moll	G moll
Hes dur	Es dur	C moll	F moll
As dur	Des dur	Hes moll	Es moll
Ges dur	Ces dur	As moll	Des moll
Fes dur	Heses dur	Ges moll	Ces moll
Eses dur	Asas dur	Fes moll	Heses moll
	Deses dur.		

§. 8.

Wer dieſe 49. reine Hauptaccorde, die auf dem Clavier nur 24zigerley Geſtalten haben, leicht zu finden weiß, dem wird es ein ſehr groſſer Vortheil ſeyn. In die dreyfache Erhöhung oder Erniedrigung wollen wir uns nicht einlaſſen, und die Praxis wird ſich auch nicht leicht ſo weit verſteigen. Man macht ſich ſelten über xf xc xg und über bbh bbe bba hinaus.

§. 9. Fängt

§. 9.

Fängt man in G an, ſo kommen die leichten Tonarten in die Mitte, und das Ende iſt in Fis. Fig. 3. Tab II. zeiget alſo die dritte Art alle 24. Tonarten cirkelmäßig zu verbinden. Die Ordnung iſt:

C dur	G dur	E moll	H moll
D	A	Fs	Cs
E	H	Gs	Ds
Fs	Cs	Ais	Eis oder F moll
♭A	♭E	C	G
♭H	F	D	A
	C dur.		

Es laſſen ſich auch noch mehrere finden, die nebſt dieſen dreyen von Heinichens und Mattheſons Cirkelgängen unterſchieden ſind. Ich darf nicht zu weitläuftig ſeyn. Es kan aber weiter hin geſchehen. S. Cap. XXIII. So viel vom reinen Hauptaccord.

Das ſechſte Capitel.

Von denen Neben-Hauptaccorden.

§. 1.

Ich nenne dieſe zwar auch Hauptaccorde, aber nur Neben-Hauptaccorde, zum Unterſchied der würklichen reinen Hauptaccorde; Denn die falſchen Quinten, welche ſie führen, deren eine einen kleinen halben Ton zu niedrig, und die andere einen kleinen halben Ton zu hoch iſt, verurſachen, daß ſie eher diſſoniren als conſoniren. Weil ſie ſich aber wie die reinen Quinten aufführen, nemlich frey, ungebunden, ohne Vorbereitung, und nicht wie würkliche Diſſonanzen aufgelöſet werden; ſo muß man ſie unter den reinen Hauptaccorden ſo mit durchſchleichen laſſen, ob ſie wohl nur ſo genannte Pſeudoconſonanzen ſind. Ich habe ihnen dieſe Benennung in meinem Vorgemach zuerſt gegeben und ſie iſt ſo glücklich geweſen von Herrn Marpurg angenommen zu werden.

§. 2.

Dieſer Nebenhauptaccorde, die eben auch, wie die reinen, aus Terz, Quint und Octav beſtehen, ſind vornehmlich dreyerley, zwey mit der kleinern und eine

eine mit der gröſſern Quint. Ich kan die kleinere nicht die verminderte nennen, denn ſie erſcheinet unter denen Klängen der natürlichen Tonleiter c d e f g a h c mit h und f unvermindert, ohne an dem unterm Ende ein ✕, oder an dem obern ein b nöthig zuhaben; und wird im G dur und E moll ein ✕f vorgezeichnet, ſo iſt ✕f c wiederum ſo natürlich als h f im C dur u. A moll, u. ſ. w. Die gröſſere Quint aber läßt ſich eher die vergröſſerte oder übermäßige nennen, weil ihr oberes Ende, nach der einmahl angenommenen Bezeichnung eine Erhöhung oder Vergröſſerung brauchet, es geſchehe nun durch ✕, x oder ♮. Bezeichnete man aber z. E. A moll mit einem ✕g, welches eben nichts ungereimtes wäre, ſo käme dieſe vergröſſerte Quinte z. E. c ✕g im Notenplan ganz natürlich, gleich wie h f; Man würde ſie aber wohl eben ſo oft zu erniedrigen haben, als man das g im A moll zu erhöhen hat.

§. 3.

Die erſte, nemlich die kleinere Quint, wird ſo wohl mit der kleinen als groſſen Terz vermittelt, nemlich h f mit d und auch mit ✕d, und alſo haben wir einen weichen (dieſer gehet hier voran) und einen harten kleinern Neben-Hauptaccord. Die andere, nemlich die gröſſere Quint wird nur mit der groſſen Terz vermittelt, es wäre denn daß wir z. E. von C moll gähling in A moll gehen wolten, z. E.

g gs. — a
♭e d c
c H A

welches wohl ſehr ſelten geſchicht, denn es iſt zwiſchen C moll und A moll eben ſo ein Verhältniß wie zwiſchen Weib und Kebsweib. Eines haſſet das andere.

§. 4.

Der erſte Neben-Hauptaccord fällt in der harten Tonart auf die Septimenharmonie, als im C dur auf h d f, und in der weichen Tonart auf die Secundharmonie, als im A moll auf h d f. Er iſt der Grundharmonie nicht im erſten Grad, ſondern im andern Grad verwandt:

{f d h} C E G — A C E {f d h}

§. 5. Dieſe

§. 5.

Dieſe kleinere Quint erſcheinet auf unſerm Clavier zweymahl mit zwey breiten Taſten, nämlich mit h und f, und eis h, und läßt ſich alſo bey h f in eben der Geſtalt ſehen, wie 6. andere reine Quinten. Weil es nun die ſiebende iſt, ſo muß ſie freylich was abſonderliches haben, gleichwie die Zahl 7. in der Harmonie. Eilfmahl erſcheinet ſie, da entweder ihr unteres Ende ſchmahl, und das obere breit, oder das untere breit und das obere ſchmahl iſt.

§. 6.

Da wir Tab. I. fig. 2. die reinen Quinten mit unterſchiedlicher Bezeichnung vorgeſtellet haben, ſo iſt leicht zu ermeſſen, daß dieſe kleinere Quinten ſich auch in verſchiedenen Geſtalten werden ſehen laſſen. Zwey Tonarten haben allemahl nur eine, als:

C dur / A moll	haben h f	F dur / D moll	haben e ♭h
G dur / E moll	haben fs c	♭H dur / G moll	haben a ♭e
D dur / H moll	haben cs g	♭E dur / C moll	haben d ♭a
A dur / Fs moll	haben gs d	♭A dur / F moll	haben g ♭d
E dur / Cs moll	haben ds a	♭D dur / ♭H moll	haben c ♭g
H dur / Gs moll	haben ais e	♭G dur / ♭E moll	haben f ♭c
Fs dur / Ds moll	haben eis h	♭C dur / ♭A moll	haben ♭h ♭f
Cs dur / Ais moll	haben hs fs	♭F dur / ♭D moll	haben ♭e ♭♭h

Die übrigen werden nicht leicht vorkommen.

§. 7.

Dieſer, und die noch übrigen Neben-Hauptaccorde ſind gleich den bittern Mandeln, die man bey gewiſſen Speiſen mit Fleiß unter die ſüſſen miſchet, damit die allzugroſſe Süßigkeit keinen Eckel erwecke.

§. 8. Ich

§. 8.

Ich will vorerſt den Gebrauch des erſten Neben-Hauptaccords, ſo aus einer kleinen Terz und kleineren Quint (die man insgemein die falſche nennet), beſtehet, zeigen, und damit ſie deſto kenntlicher werden, in einen Cirkelgange anzeigen; Er ſtehet Tab. II. Fig. 4. und gehet in Tab. III. fort. Die weiche Tonart kan gleich von der Grundharmoie in dieſe ihre Secundharmonie gehen; die harte Tonart aber muß erſt die Quartharmonie hören laſſen, ehe ſie in dieſe ihre Septharmonie gehen kan.

	$\widehat{5}$	✕				$\widehat{5}$					
A,	H	e	A.	c |	f	H	e	A,	d	G	c.

Dieſe kleinere Quint wird alſo mit einem darüber geſezten Bogen $\widehat{5}$ kenntlich gemacht. Iſt ſie im Notenplan nicht ſchon von Natur vorhanden, ſo muß ſie durch ein vorgeſeztes b oder ♮ kenntlich gemacht werden. Man hängt das b oder ♮ auch hinten an. 5^{b}, $5^{\natural}$.

§. 9.

Nimmt dieſe kleinere Quint die groſſe Terz zu ſich, ſo entſtehet zwiſchen ſolcher und der Quint die verkleinerte oder kleineſte Terz, z. E. ds f; man ſezt ſo denn die Terz gern oben. Fig. 1. 2. Tab. III. Es iſt ein ſaurer Eßig um dieſen Nebenaccord; man koſtet ihn nicht gerne zweymahl, doch thut er zu rechter Zeit gute Dienſte.

§. 10.

Dieſer aus einer groſſen Terz und kleinern Quint beſtehende Neben-Hauptaccord findet auch vermittelſt einer Zubereitung auf der Dominante der weichen Tonart ſtatt, z. E.

–b	a	|	gs	a
f			e	c
b			b	a
d			e	f

§. 11.

Der dritte Neben-Hauptaccord mit der vergröſſerten Quint und groſſen Terz hat vornehmlich in der weichen Tonart auf der Terz (mediante) ſtatt; man braucht ihn aber auch zur Vergröſſerung der reinen Quint in der harten Tonart. Fig. 3. u. 4. Tab. III. Man macht dieſe vergröſſerte oder übermäßige Quint durch ein angehängtes Strichlein kenntbar. Man kan alle 5. Arten

der Hauptaccorde, ſo wohl reine als mißlautende auf einander hören laſſen. Fig. 5. Tab. III. Man kan in der fünften Art oft mahls die Terz verdoppeln. So viel von Hauptaccorden, als zwey reinen, harten und weichen, und drey mißlautenden Neben-Hauptaccorden. Mehrere zu ſtatuiren würde der Muſik keinen Vortheil bringen.

Das ſiebende Capitel.

Vom Sextenaccord.

§. 1.

Ein jeder Hauptaccord, er ſey ein reiner oder ein Neben-Hauptaccord, kan in einen Sextenaccord verwandelt werden, wenn der Baß des Hauptaccords eine Terz höher gerücket wird. Z. E. C e g c | E e g c.

§. 2.

Zu jeder Sext gehöret die Terz. Die vierdte Stimme iſt entweder eine Octav, oder es wird ſtatt der Octave entweder die Sext oder auch die Terz verdoppelt. Der Sextenaccord, ſo aus dem harten verminderten Neben-Hauptaccorde abſtammet, leidet keine Octav.

§. 3.

Der harte reine Hauptaccord giebt eine kleine Sext mit der kleinen Terz.
Der weiche reine Hauptaccord giebt eine groſſe Sext mit der groſſen Terz.
Der weiche Neben-Hauptaccord mit der kleineren Quint gibt eine groſſe Sext mit der kleinen Terz.
Der harte Neben-Hauptaccord mit der kleinern Quint gibt eine kleine Sext mit der verminderten oder kleineſten Terz.
Der harte Neben-Hauptaccord mit der vergröſſerten Quint gibt eine kleine Sext mit der groſſen Terz. Fig. 6. Tab. III.

§. 4.

Es wird auch oftermahlen die Terz nur allein zu der Sext genommen, und da iſt bald die Terz, bald die Sext oben:

c	g
g	c
e	e

§. 5.

Vom Sextenaccord ſind vornehmlich 3. Hauptpuncte zu merken, die ſo wohl der Generalbaßiſt als der Componiſt wißen muß.

I.) Der Sextenaccord folget oftermahlen auf ſeinen Hauptaccord, und da darf man ihn nicht lange ſuchen, ſondern man hat ihn ſchon in der Hand. Fig. 7.

II.) Der Sextenaccord gehet oftermahls vor ſeinem Hauptaccorde her, und da darf man nur greifen was zu ſeinem Hauptaccorde gehöret. Fig. 8.

III.) Der Sextenaccord verſiehet ſehr oft die Stelle ſeines Hauptaccords, und da nimmt er ſelten die Octav zu ſich, ſondern es wird entweder die Sext oder die Terz verdoppelt. Fig. 9. Tab. III.

§. 6.

Der Sextenaccord mit der verminderten Terz kan eher eine mangelhafte Octav (Octavam deficientem) als eine reine Octav vertragen. Fig. 10. Tab. III. Dieſe Octav aber muß gebunden ſeyn. Dieſer Satz gehöret alſo unter die diſſonirenden.

§. 7.

Zur Ubung in denen Sextenaccorden wollen wir ein Exempel geben, welches durch den ganzen Cirkel gehet; die Hauptaccorde werden zugleich in mehrere Ubung gebracht. Der Strich unter den Noten des vierdten Tacts bedeutet, daß man nur zur erſten Note anſchläget. Dieſes Zeichen wird künftig mehr vorkommen. Das Exempel ſtehet Tab. IV. Fig 1.

§. 8.

Es meldet ſich auch oftermahlen eine übermäßige Sext, (Sexta ſuperflua) die aber eigentlich erſt aus dem Septimenaccorde mit der kleinen Quint und groſſen Terz [illegible], und deſſen zweyten Verſetzung [illegible] ſeinen Urſprung nimmt, und nebſt der Terz eine gröſſere Quart (ſuperfluam) oder Triton bey ſich führet. Weil aber dieſe Sext auch oftermahlen nur mit der Terz begleitet erſcheinet, ſo will ich ſie beyfügen.

Einige bezeichnen ſie mit zwey Strichlein; weil aber ihr oberes Ende nur eine einfache Erhöhung leidet, ſo iſt es genug ſie nur mit einem Strichlein anzudeuten. Fig. 11. Tab. III. Sie leidet keine Verdoppelung. Wohl aber verdoppelt ſie die Terz.

§. 9.

Man ſtatuiret auch eine kleineſte oder verkleinerte Sext (diminutam) welche aus einer vierdten Art der Neben-Hauptaccorde entſtehet, da die groſſe Terz vergröſſert wird, z. E. bh dis. Es iſt derſelbe nebſt ſeinem Urſprunge Tab. III Fig. 12. und 13. zu ſehen. Sie gehören alle beyde in die hölliſche Muſik, oder vielmehr Zetergeſchrey, wenns heißt: Heult greßlich ihr Teufel. O möchte man doch die Harmonie mit dergleichen Ausdrücken verſchonen! Dieſer kleineſten Sext Gefährten ſind eine kleineſte Terz und verminderte Octav.

§. 10.

Von den Sexten iſt überhaupt zu merken, daß ſie nichts anders als umgekehrte Terzen ſind. Weil wir nun oben Tab. I. Fig. 3. 4. eine Menge Geſtalten von Terzen in Noten vorgeſtellet haben, ſo dürfen wir dieſe nur umwenden, das heißt, das untere Ende oben ſtellen, ſo werden ſie uns bald bekannt werden.

Die groſſe Terz giebt eine kleine Sext.
Die kleine Terz giebt eine groſſe Sext.
Die kleineſte Terz die gröſſeſte Sext.
Und die gröſſeſte Terz die kleineſte Sext.

Die groſſen Terzen werden zu gröſſeſten wenn ihr oberes Ende um einen kleinen Ton, durch ✗ x oder ♮ erhöhet wird.

§. 11.

Mit Sextenaccorden kan man ein Stück wohl anfangen, aber nicht endigen, weil der Sextenaccord kein eigenes, ſondern nur ein geborgtes Fundament hat.

Das achte Capitel.

Von dem Quartenaccorde.

§. 1.

Der Quartenaccord entſtehet aus der zweyten Verſetzung des Hauptaccords. Iſt nun der Hauptaccord ein reiner, harter oder weicher Hauptaccord, ſo wird es auch ſein von ihm abſtammender Quartenaccord. Iſt er aber ein mißlautender Neben- Hauptaccord, ſo iſt auch dieſer ſein zweyter Abſtamling darnach beſchaffen. Doch wollen alle dieſe Quarten, die aus der Verſetzung der Hauptaccorde entſtehen, eben ſo tractirt ſeyn als würkliche Conſonanzen, oder ihre Repliken die Quinten; und alle dieſe Quarten ſind umgekehrte Quinten. Wer nun alle Geſtalten der Quarten in Noten kennen will, der darf nur die Quinten umkehren. Tab. I. Fig. 2. ſind neunerley Geſtalten von reinen Quinten gezeiget worden, und alſo giebt es auch ſo vielerley Geſtalten von reinen Quarten.

Die kleinern Quinten geben gröſſere Quarten, davon zwey aus breiten Taſten beſtehen, als h eis und f h: welche einen ſehr ungleichen Raum, denen Taſten nach, einnehmen.

Die vergröſſerten Quinten geben verkleinerte Quarten, z. E. c gis, gis c.

§. 2.

Wenn die Quint eines Hauptaccords zum Grunde, und die übrigen Theile deſſelben drüber geſetzet werden, ſo entſtehet ein Quartenaccord. Einige Tonmeiſter nennen ihn Sext- Quartenaccord, weil er allemahl eine Sext bey ſich haben muß. Die vierdte Stimme iſt eine Octav, doch kan auch an ſtatt der Octav die Quart verdoppelt werden. Fig. 2. Tab. IV. enthält fünferley Arten der Quartenaccorde, und zeiget zu gleich ihre Hauptaccorde, woraus ſie entſtehen.

§. 3.

Dieſe Quartenaccorde folgen, gleich wie ihre Sextenaccorde, ſo gleichen Urſprung mit ihnen haben, oftermahlen auf ihre Haupt- oder Sextenaccorde; oder gehen vor ihnen her; oder verſehen ihre Stelle. Im erſten Fall

darf

darf man ſie nicht lange ſuchen, im andern auch nicht, und im dritten Fall darf man ſich nur einbilden, der Baß ſtünde eine Quint tiefer, und erfordere einen Hauptaccord. Tab. V. Lin. 1. 2. werden dieſe dreyerley Fälle darſtellen.

§. 4.

Man ſehe und und höre doch, ob ſich der Triton oder die gröſſere Quart, wie auch die kleineſte oder verminderte Quart nicht eben wie freye Conſonanzen aufführen? Sie ſind zwar ſtrenge Junkern, allein ihren Adel vertheidigen ſie rechtſchaffen. Conſoniren ſie gleich ſchlecht, ſo führen ſie ſich doch wie freye Conſonanzen auf, und ihre Dienſte, wenn ſie recht angebracht werden, ſind gut. Die Natur hat ſie nicht feiner gebildet. Was fragt der General darnach wie der Soldat gebildet ſey, wenn er nur ſeine Dienſte gut verſiehet. Läßt es ſeyn, daß ſie bey Bindungen oft wie Diſſonanzen tractiret werden, und zwar ſo wohl die falſchen als die reinen; gehet es doch denen Quinten, Terzen und Sexten, ja ſelbſt den Octaven auch nicht beſſer, deßwegen bleiben ſie doch Conſonanzen. Man will ſie zwar, wenn ſie gebunden erſcheinen, nicht Quarten ſondern Undecimen tituliret wiſſen, allein es braucht dieſer Vorſichtigkeit nicht, ſonſten müſte man ſie auch mit der Zahl 11. andeuten, welches ja nicht geſchiehet, zum wenigſten ſelten.

§. 5.

Wer die Quartenaccorde wohl in die Fauſt bringen will, der ſpiele das Exempel Linea 3. 4. 5. Tab. V. ſechs mahl, und alle mahl einen Ton höher, ſo wird er durch alle 12. Dur- und alle 12. Molltonarten kommen, und kan dabey den Sexten- und Hauptaccord brav exerciren. Will dirs, geliebter Freund, nicht gleich gerathen, ſo nimm dir die Mühe, und, ſchreibe es noch 5. mahl hin, und alle mahl einen Ton höher. Das erſte mahl iſt dirs vorgeſchrieben; das andere mahl zeichne fis und cis, das dritte mahl fis cis gis dis, das vierdte mahl ♭h ♭e ♭a ♭d ♭g ♭c; das fünfte mahl ♭h ♭e ♭a ♭d; das ſechſte mahl ♭h ♭e vor, ſo wirſt du mit dem ſechſten mahle glücklich wieder nach Hauſe kommen. Glück auf die Reiſe!

Das

Das neundte Capitel.

Von der freyen ungebundenen Septime, und denen von ihrem Satze abſtammenden Sätzen.

§. 1.

Die Quintharmonie, ſo wohl der harten als weichen Tonart liebet die kleine Septime, welche mit der Quint des Duraccords eine kleine Terz aus macht. Dieſe Septime führet ſich, wie die würklichen Conſonanzen, frey und ungebunden auf; muß aber als eine Diſſonanz ſich zur Auflöſung bequemen, und einen halben oder ganzen Grad abwerts gehen:

e	f	e		c	d	e
c	d	c		a	h	a
c	h	c		a	gs	a
g	g	g		e	e	e
c	G	c		A	E	A.
	7				7	
					✗	

§. 2.

Die Natur characteriſiret die kleine Septime ganz beſonders, denn ſie iſt juſt der ſiebende Klang welchen jeder, zu mahl tiefer Ton, bey ſich führet.

Z. E. G g d g h d f
1 : 2 : 3 : 4 : 5 : 6 : 7.

Wenn die Natur die Hauptconſonanzen gegeben hat, ſo giebt ſie mit der ſiebenden Zahl die erſte Diſſonanz, und mit ſolcher durch die Verſetzung noch 3. andere diſſonirende Sätze, wie bald erhellen wird.

§. 3.

Die Natur liefert ſie zwar mit der Zahl 7 noch etwas *unlauter*, und es hangen gleichſam noch Schlacken daran, denn ſie iſt etwas zu tief, ſie zeiget uns aber auch den Ort, wo ſie hingehöret, nemlich auf den vollkommenen harmoſchen Dreyklang, zur harten oder männlichen Harmonie.

§. 4. Die

§. 4.

Die Natur giebt durch die ſiebende Zahl, und durch die auf dem harten Dreyklange befindliche kleine Septime auch Gelegenheit zur Fortſchreitung von einem Satze zum andern, folglich zur Melodie. z. E.

–b	–a	=c	–h	=d	=c	=f	=e
b7		7 x		7 x		7	
c	f	d	g	e	a	g	c.

§. 5.

Wird dieſer Satz der kleinen Septime eben auf die Weiſe verſetzt, wie wir oben mit dem Hauptaccorde gethan haben, ſo kommen, wie geſagt, von ſolchen 3. andere her: z. E.

7	f	6	g	6	h	6	d
5	d	5	f	4	g	4	h
3	h	3	d	3	f	2	g
1	G	1	H	1	d	1	f.

Im erſten wird die Quint, im andern die Terz, und im dritten der Baß als diſſonirend betrachtet.

Das Exempel Tab. V. Lin. penultima et ultima wird dieſes deutlicher machen.

§. 6.

Es führet ſich ſo wohl dieſe Septime auf der Quintharmonie, als auch ihre Abſtammlinge frey und ungebunden auf, müſſen aber alle drey, gleich wie die Septime einen halben oder ganzen Grad abwerts gehen, welches man reſolviren nennet. Im erſten abſtammenden Satze wird die Quint durch die Sext, im andern die Terz durch die Quart, und im dritten der Baß durch die Secund zur Diſſonanz gemacht. Man merke ſich hierbey an, daß wo $\frac{4}{3}$ über einer Note ſtehen, die 6. noch darzu gehöre, und wo der Triton 4+ allein über einer Note ſtehet wird die 2. und 6. noch darzu genommen.

§. 7.

Will man alle Geſtalten der kleinen Septime ſehen, ſo darf man nur über die Tab. I. befindliche Quinten noch eine kleine Terz ſetzen, ſo wird man ſie haben.

§. 8.

Kehret man die kleine Septime um, ſo wird eine groſſe Secund daraus.
Es ſind alſo die Secunden im Grunde der Harmonie nichts anders als umge-
kehrte Septimen, und daher komt es, daß ein Abſtammling von ihren Satze
die Secund zu Wege bringt. Mit dem Triton ſo ſie, die Secund, zu ſich
nimmt, hat es alſo ganz eine andere Bewandtniß als mit dem Triton, oder gröſ-
ſern Quart, ſo beym erſten Neben-Hauptaccord h. d f h. zum Vorſchein kam.
Jener hat keine Secund bey ſich, wohl aber dieſer. Zur Ubung dieſer kleinen
Septime und ihrer Abſtammlinge dienet Tab. VI. Fig. I.

Das zehende Capitel.

Von der freyen ungebundenen None, und ihren Abſtammlingen.

§. 1.

Die None frey, ungebunden? Ja. Das iſt ja was neues? Ach nein;
Die Natur hat ſie ſchon längſt hervor gebracht, man hat ſie nur noch
nicht gekannt. Woher entſtehet dieſe? Etwa wenn unter den Satz der Se-
ptime noch eine Terz kriechet, wie Mr. Rameau und mit ihm Mr. Marpurg
gelehret haben? Ach nein. Das wäre ein ſchlechtes Fundament der None,
ſo wohl der freyen als auch der gebundenen; ſondern dieſe freye ungebundene
None ſteiget über die Septime, ſo ſich über der Quintharmonie beyderley
Tonarten befindet, hinauf, und zieret, gleich wie ein ſchöner vergüldeter Knopf,
das harmoniſche Gebäude derſelben. Ihr Grund iſt die Baſis der Quinthar-
monie. Ein ſicherer Grund. Sie braucht keines Unterſchiebens, oder Zuſam-
menſchiebens, ſonſt wäre es eben, als erſt das Haus in die Luft bauen, und
ſo dann erſt den Grund legen wollen. Juſt ſo machts Herr Marpurg, welcher,
von Mr. Rameau verführet, in ſeinem Handbuche beym Generalbaſſe S. 34.
alſo ſchreibet:

„ Der Accord der None entſpringet aus dem Zuſatz eines fünften Tons
„ in der Entfernung einer Terz, unter dem Baſſe des Septimenaccords:
„

a	a
f	f
d	d
h	h
	g

Das iſt eben ſo viel geſagt, als wenn einer lehren wolte: Der Hauptaccord c e g c entſpringet (man merke ſichs, entſpringet) aus dem Zuſatz einer Terz zum Sextenaccord e g c. Heißt das nicht von oben herein bauen?

§. 2.

Nun wie blitzet denn unſer ſchöner Nonenknopf auf dem Gebäude der Quintharmonie beyderley Tonarten. Fig. 2. Tab. VI. Kriechet da der Baß unter den Septimenaccord, oder ſteiget die None über den Septimenaccord hinauf?

§. 3.

Mehr als tauſend Beyſpiele von unſern dermahligen groſſen Tonmeiſtern könte ich allhier zum Beweiſe anführen, wenn ich mich in Weitläuftigkeiten einlaſſen wolte. Nur eins; Man beſehe ein mahl das Duetto in der Opera Angelica e Modoro, Dimmi una volta addio, unſers ſeligen Herrn Capellmeiſter Grauns, ſo wird man zu unterſchiedenen mahlen unſere freye ungebundene None über die Septime hinauf geſtiegen erblicken. Ich muß nur etwas daraus beyfügen. Man beſiehe Fig. 3. Tab. VI. Dem Generalbaßiſten pfleget man ſie ſelten vorzuſchreiben; Er thut genug, wenn er nur den Hauptaccord, worauf ſie erbauet iſt, und etwa zum Uberfluß die dabey befindliche Septime anſchlägt; denn der Generalbaß ſoll eben nicht glänzen, ſondern ein tüchtiges Fundament abgeben.

§. 4.

Dieſer Nonenſatz iſt der wahre Grund ſo wohl von dem Satz der kleineſten Septime , als auch der kleinen Septime , und , und aller derer Sätze ſo von ihnen durch die Verſetzung abſtammen; und daher kommt es auch, daß ſich dieſe Art von Septimen, nebſt ihren Abſtammlingen, frey und ungebunden aufführen. Nur iſt dabey zu mercken, daß ſich das wahre Fundament derſelben oftmahls der Herrſchaft begiebt, und ſolche ihrer Terz überläſſet. Mich beſſer zu verſtehen dienet Fig. 4. Tab. VI.

§. 5.

Den Gebrauch dieſer freyen und ungebundenen Septimenſätze und ihrer Abſtammlinge wird Fig. 5. Tab. VI. etwas bekandter machen. Die Praxis weiſet ſehr viele Beyſpiele davon auf. Der dritte Theil meines Vorgemachs handelt ausführlicher von allen dieſen Sätzen, dahin ich den geneigten Leſer verweiſe.

§. 6.

Zu merken iſt 1.) daß in der weichen Tonart die von dieſer kleineſten Septime abſtammende groſſe Sext mit der kleinern Quint, 2.) die gröſſere Quart mit der kleinen Terz eine übermäßige 4. ausmachen, 3.) daß dieſe 4 beym letztern Abſtammlinge über dem Baſſe erſcheine, denn eine kleineſte Septime gibt in der Verkehrung eine gröſſeſte oder übermäßige Secund.

§. 7.

Dieſe freye und ungebundene None verdienete mit ihren 4 Abſtammlingen wohl ein eigen Cirkelexempel, damit dieſe Sätze in allen Tonarten mehr kenntbar würden. Wir wollen ſehen wie es gerathen will. Siehe Fig. 6. Tab. VI. Wer Luſt und Gedult hat dieſes Exempel fünf mahl zu wiederhohlen, und allemahl einen Ton höher, den wird es durch 24. Tonarten führen.

Das möchte nun auch genug ſeyn von der freyen ungebundenen None, Septime und ihren Abſtammlingen, als diſſonirenden Quinten, Terzen und Grundnoten. Dieſes einzige iſt noch anzumerken, daß der freye ungebundene vom Satze der freyen None abſtammende Accord der kleinen und kleineſten Septime auch auf der mit ✕ oder ♮ erhöheten Quart beyderley Tonarten Platz finde, zum Exempel im C dur auf dem ✕f, und im A moll auf dem ✕d; doch iſt in ſolchem Fall ein Ubergang aus der Grundharmonie in die Quintharmonie dabey vermacht. Ja man löſet ſo gar die gebundene None und Quart mit dieſer Septime auf. Z. E.

f⌒	f	e	d	|	d⌒	d	c	h
d⌒	d	c	h	|	h⌒	h	a	gs
h	c	fs	g	|	gs	a	ds	e.
6	9			|	6	9		✕
5	4	7		|	5	4	7	

§. 8. Ob

§. 8.

Ob ich gleich hier nicht von gebundenen Diſſonanzen und deren Auflöſung handele, ſo kan doch nicht umhin, unſere ſcharfſinnige Kritiker zu fragen, ob die Auflöſung der None und Quart durch den freyen ungebundenen Septimen-accord nicht Gelegenheit gebe, die gebundene Quart auch einen kleinen halben Ton über ſich aufzulöſen?

f	f	e	d	f	f	fs	g	|	d	d	c	h	d	d	ds	e
d	d	c	h	d	d	c	h	|	h	h	a	gs	h	h	a	gs
g	g	a	h	g	g	a	d	|	e	e	fs	gs	e	e	f	h
H	c	Fs	G	H	c	A	G	|	gs	a	ds	e	gs	a	f	e
6	9	7		6	9	6t		|	6	9	7		6	9	6t	X
5	4			5	4	3		|	5	4		X	5	4		

Es iſt eine Ellipſis dabey vermacht.

Das eilfte Capitel.

Von denen gebundenen Septimen, und ihren Abſtammlingen, als gebundenen Quinten, Terzen und Grundnoten.

§. 1.

Die gebundenen Septimen, die kleineſte, die kleine und groſſe, haben bey allen Arten der Hauptaccorde, reinen und falſchen, eigentlichen und uneigentlichen ſtatt. Die kleineſte und kleine habe ſchon bekannt gemacht, die groſſe liegt eine groſſe Terz über der reinen Quint.

§. 2.

Der Klang, oder Note, welcher eine gebundene Septime, Quinte, Terz oder Grundnote abgeben ſoll, muß allemahl ſchon vorhanden, und eine conſonirende Note geweſen ſeyn, und entſtehet alſo durch die Vermiſchung, von welcher in nechſt kommenden Capitel ein mehrers. In welcher Stimme er nun iſt, ehe er gebundenen wird, in ſolcher muß er auch bleiben, und hernach aufgelöſet werden, und zwar mehren Theils abwerts.

§. 3.

Jede Stufe der Tonleiter, ſo wohl der harten als weichen Tonart, und alſo jeder darauf befindliche Dreyklang leidet eine gebundene Septime über ſich, welche ſo dann durch die Verſezung zur gebundenen Quint, Terz, oder Grundnote werden kan.

§. 4.

Der von der gebundenen Septime abſtammende Saz der gebundenen Terz wird nicht ſo oft gebraucht als die übrigen zwey abſtammenden Sätze, zumahl wenn ſich die kleine Sext bey ſolchen befindet; und das kommt daher, weil man die Quart, ſo dabey iſt, als eine Diſſonanz angeſehen hat, da ſie doch im Grunde nichts anders iſt als eine umgekehrte Quint, wie ſie es in allen conſonirenden Quartenaccorden iſt.

§. 5.

Will man alle mahl die Terz und Quint bey der Septime haben, ſo muß es mit fünf Stimmen geſchehen, und da kan man auch noch die Octav darzu nehmen. Bey der Auflöſung der Septime findet ſich oftmahls eine neue Septime die aber in Arſi, oder auf eine innerlich kurze Note fällt. Man ſehe Tab. VII. Fig. I.

§. 6.

Will man aber nur vierſtimmig ſpielen oder ſetzen, ſo muß die Quint oftmahls weg bleiben, und die Octav dafür genommen werden. Fig. 2. Tab. VII.

§. 7.

Nun wollen wir auch ſehen, was vor gebundene Quinten, Terzen und Grundnoten von denen Sätzen der gebundenen Septime abſtammen, und zwar wollen wir vor erſt die Septimen auf den beyden reinen Hauptaccorden vornehmen. Fig. 3. 4. 5. 6. Tab. II. Man wird finden, daß die gebundene Note, bald im Diſcant, bald im Alt, bald im Tenor, bald im Baß ſey. Im Baß aber alle mahl wenn er gebunden iſt. In welcher Stimme die Bindung iſt, in ſolcher muß auch die Auflöſung geſchehen.

§. 8.

Der erſte Neben-Hauptaccord mit der kleinern Quint und kleinen Terz h d f

h d f lautet faſt ſchöner wenn er eine Septime bey ſich hat, als wenn er nur mit der Octav erſcheint. Er hat ſo wohl in der harten als in der weichen Tonart ſtatt; ſeine Abſtammlinge ſind alle 3. gar brauchbar. S. Fig. 7. 8. Tab. VII.

§. 9.

Der andere Neben-Hauptaccord, mit der kleinern Quint und groſſen Terz, h ds f, wird auch oftermahls von der Septime begleitet, und ſeine 3. Abſtammlinge ſind wohl zu brauchen, zu mahl wenn etwa Marter, Angſt, Verzweifelung u. d. g. vorzuſtellen iſt. Fig. I. Tab. VIII. Die übermäßige Sext, die hier nebſt der Terz auch den Triton bey ſich hat, iſt gar geſchickt hier zu. Daß die gebundene Note in allen 4. Stimmen ſeyn könne, iſt leicht zu ermeſſen.

§. 10.

Der dritte Neben-Hauptaccord mit der übermäßigen Quint leidet auch eine gebundene Septime, und zwar die groſſe. Seine 3. Abſtammlinge können zu rechter Zeit gute Dienſte leiſten. Fig 2. Tab. VIII. wird ſie darſtellen. Dieſe Septime läßt ſich auch über ſich auflöſen. Fig. 3. Tab. VIII.

§. 11.

Zur Ubung der gebundenen Septime und ihrer Abſtammlinge, will ich ein Exempel geben, das durch den Cirkel gehet. Man kan ſich auch dabey auf der Violin üben. Fig. 4. Tab. VIII. weiſet es auf.

Alſo iſt ohne allen Widerſpruch die Septime der Urſprung 1.) von der diſſonirenden Quint, welche mit der ihr ſo nahe tretenden Sext eine Secund, oder wenn die 6. unter der 5. ſtehet, eine Septime ausmacht. 2) von der diſſonirenden Terz, welche mit der ihr ſo nahe tretenden Quart abermahls eine Secund, oder umgekehrt eine Septime ausmacht; und 3) von den diſſonirenden Grundnoten, welche eine 2. über ſich haben, und die nichts anders ſind, als umgekehrte Septimen. Dieſes ſtehet feſt, und iſt alſo keinesweges eine aufgewärmte Grille des Rameau.

§. 12.

Die Septime wird nicht allemahl in die Terz aufgelöſet, ſondern ſie kan auch aufgelöſet werden I.) in die Quinte, wenn der Baß eine Secunde

 ſteigt.

ſteigt. Der Ort dazu iſt 1.) wenn die Quintharmonie, ſo mit einer 7. verſehen iſt, in die Sextharmonie gehet. Z. E.

7	5		7	5
g	a	|	g	as

2.) Wenn ſich eine 7. auf der Septharmonie befindet. Z. E.

7	5	|	7	5
H	c	|	Gis	A

Herr Marpurg hat von dieſen Auflöſungen ganz wohl geſchrieben.

II.) In die Sext, und zwar in die kleine, groſſe und gröſſeſte, wenn der Baß ihre Auflöſung abwartet. Kommen viel dergleichen Septimen nach einander, ſo fertiget man ſie gerne dreyſtimmig in Begleitung der 3. ab, wobey ſo wohl die 7. als 3. in der obern Stimme ſeyn können. Z. E.

f̄ | f		e | e		d | d		c	|	c̄	h		a		g		
c̄	h		a		g			|	f̄ | f		e | e		d | d		e
a	g		f		e			|	a	g		f		e	
	7 6		7 6		7 6			|		7 6		7 6		7 6	

Soll es vierſtimmig geſchehen, und die 5. dabey ſeyn, ſo muß die 5. der 6. aus dem Wege gehen, und die 3. verdoppeln, oder es wird die 3. verdoppelt, und mit der 8. abgewechſelt, da denn die 5. gar nicht zum Vorſchein kommt.

Z. E.

ē |	e	d |	d	c |	c h	|	ē |	e	d |	d	c |	c h
	a	a	g	g	f f	|		a	f	g	e f d
	c	a	h	g	a d	|		a	a	g	g f f
	f	f |	e	e |	d d	|		f	f |	e	e |	d d
	7	6	7	6	7 6			7	6	7	6	7 6

Bleibt aber die 5. liegen, indem die 7. in die 6. aufgelöſet wird, ſo muß ſie alsdenn wie eine andere gebundene 5. tractiret werden, doch mit dem Unterſchied, daß ſie ſodann in Arſi und ihre Auflöſung in Theſi zu ſtehen kommt.

Z. E.

ē |	e	d |	d
c	c	-	h
g	a		g
c	f	|	g
7 6			
5 -			

Wird

Wird die 7. in die gröſſeſte 6. aufgelöſet, ſo hat ſie ſo wohl 3. und 5. als auch 3. und 4+ bey ſich, Z. E.

e	e	ds	e	--	‖	e	e	ds	e		
c	c	-	c	h	‖	h	h		h		
a	a	-	a	gs	‖	gs	a		gs		
e	f	-	e		‖	e	f		e		
6	7 6+		6 5		‖	♯	7 6+		♯		
4			4 ♯		‖		4				
					‖		3				

Die Auflöſung der 7. in die 6. entſtehet nicht allezeit aus der Auflöſung in die Octav, ſondern weil der Baß, der eine 5. fallen, oder eine 4. ſteigen ſolte, liegen bleibt, und ihm ſtatt eines Hauptaccords mit der 7, deſſen zweyter Abſtammling gegeben wird. Z. E.

								‖								
e	e	d	d	c	c	h	c	‖	e	e	d	d	c	c	h	c
c	f	H	e	A	d	G	c	‖	e	f	f	e	e	d	d	c
	7	7	7	7	7	7		‖		7	6	7	6	7	6	
								‖			4		4		4	
								‖			3		3		3	

Die Auflöſung die 7. in die 8. bey fallender Terz im Baſſe wäre fehlerhaft, wenn ſie nicht durch eine Wechſelnote, wovon künftig, gut gemacht würde.

Z. E.

a	a	g	
fs	d	—	
c	h	—	
A	H	A	G
6+	7		

III.) Wird die 7. auch in eine andere 7. aufgelöſet, wenn der Baß eine Stufe abwerts gehet, wie ich bereits in dem Vorgemach gelehret habe. Herrn Marpurgs Exempel ſind in dieſem Fall auch gut. Z. E.

			‖				‖				
d	g	fs	‖	g	a	g	‖	d	e	dis	e
	7	7	‖	b	7	7	‖		7	7	♯
			‖		♯	b	‖		♯		

IV. Kan der Baß bey der Auflöſung der 7. auch eine Stufe ſteigen, oder eine kleineſte 7. fallen, in welchem Falle man die 7. in eine falſche 5. auflöſet. Z. E.

			‖			
d	d	c	‖	d	d	c
g	e	fs	‖	d	es	Fs
b	7	6	‖	♯	7	6
		5	‖			5

V.) Wird

V.) Wird die 7. auch in einen Triton aufgelöſet, wenn der Baß an ſtatt einer 4. nur eine 3. ſteiget, wobey eine Vorausnahme vermacht iſt, z. E.

c ⊥	c	h |	c		vor dem f könte ein g
c	d	f	e		hergehen.
	7	4	6		

VI.) An ſtatt die 7. bey liegenbleibender 5. in die $\frac{6}{5}$ auflöſet, wird dieſem $\frac{6}{5}$ Satze ſein ihm nechſt verwandter $\frac{4}{3}$ Satz ſubſtituiret, z. E.

an ſtatt	e ⌒	e	d	ſtehet	e ⌒	e	d
	a	fs			a	fs	a
		7	6 5			7	6+ 4 3

VII.) Dem $\frac{6}{5}$ Satze, in welchen die 7 öfters aufgelöſet wird, wird auch wohl ſein ihm am nechſten verwandter Secundenſatz ſubſtituiret, und alſo die 7. in eine 2. aufgelöſet, z. E.

an ſtatt	f ⌒	f	e	ſtehet	f ⌒	f	e
		g	gs		F	G	d
		7	6 5			7	4+

§. 13.

Die groſſe Septime auf der Grundnote oder Harmonie, in beyderley Tonarten, löſet ſich gern über ſich. Das heißt: Das mi ſtrebt nach dem fa.

z. E.	h ⊥	h	c |	gis ⌒	gis	a
	g	c	|	e	A	
		7	8		+7	8

Sie kan es auch thun, wenn ſie die übermäßige 5. bey ſich hat, z. E.

h ⌒	h	c	
	gs	a	
	e	e	
e |	c	—	oder a
	7 5+	8 6	

§. 14.

Daß der Baß bey dieſer über ſich auflöſenden Septime die Auflöſung nicht abzuwarten, ſondern ſich ſo wohl über ſich als unter ſich bewegen könne,

iſt

iſt etwas neues, welches eher Beyfall erhalten wird, als die Lehre vom Urſprung der 4. 9. und 13. durch das unterſchieben der Terzen und Quinten unter den Septimenaccord.

Der Baß kan alſo bey der über ſich auflöſenden 7. eine Terz ſteigen, oder eine Sext fallen. Z. E.

h	h	c		h	h	c
g	c	e		g	c	E
	7	6			7	6

Er kan auch eine 2. 3. oder falſche 5. fallen:

h	h	c		h	h	c		h	h	c
g	g	g		g	g	a		g	g	a
f	f	e		f	f	e		f	f	e
G	c	B		G	c	A		G	c	Fs
7	7	7		7	7	3		7	7	5
	4	4+			4	5			4	7

Dieſe drey Sätze ſind eine Vermiſchung der Quint- und Grundharmonie, bey deren Auflöſung eine neue Vermiſchung geſchiehet, weil der Baß die Auflöſung nicht abwartet.

Dieſe groſſe Septime auf der Grundharmonie kan auch chromatiſch in die kleine 7. aufgelöſet werden, wobey der Baß entweder liegen bleiben, oder einen chromatiſchen halben Ton, c cis, oder auch eine 3. ſteigen kan:

h	h	b		h	h	b		h	h	b
g	g	g		g	g	g		g	g	g
f	f	e		f	f	e		f	f	e
G	C	C		G	C	Cis		G	C	E
7	7	b7		7	7	b7		7	7	b5
	4	3			4	3			4	

d

Ein mehrers von dieſer über ſich auflöſenden Septime wird weiter hin vorkommen.

§. 15.

Unter die über ſich gehenden Auflöſungen der 7. gehöret auch folgende, da die 7. in die übermäßige Sext verwandelt wird, weil der Baß einen halben Ton ſteiget:

E d d

d	⁀ d	dis	|	e
	h	h		h
	gs	a		gs
	e	f	|	e
	7	6+		✗

Von durchgehenden Septimen.

§. 16.

Zum Beſchluß dieſes Capitels wollen wir noch etwas von denen durchgehenden Septimen ſagen, welche nicht aufgelöſet werden, ſondern liegen bleiben, biß aus der 7. bey höher ſteigenden Baße eine 6. oder bey tiefer fallenden Baße eine 8. wird. Sie leidet auch zwey Verkehrungen, da in der erſten aus derſelben eine durchgehende 2. mit der 4, aber ohne 6, bey liegen bleibender Quint oder Octav, und in der andern eine mit der 6. diſſonirende 5. daraus wird. S. Fig. 1. Tab. IX. Eben alſo verfähret auch die weiche Tonart.

§. 17.

Dieſe durchgehende Septime und ihre Abſtammlinge ſtehen auch wohl in Theſi, auf einer innerlich langen Note. Sie unterſcheidet ſich auch von der Septime, bey welcher auch die vorhergehende Quint und Terz liegen bleiben, welches Verfahren man mit einem — andeutet.

Das zwölfte Capitel.

Von der Vermiſchung der Harmonien.

§. 1.

Nachdem wir nun ſo wohl den freyen als auch den gebundenen Gebrauch der Septime und ihrer Abſtammlinge verſtehen, und auch mit der freyen und ungebundenen None und ihren Abſtammlingen umzugehen wiſſen; ſo müſſen wir uns vor allen andern nach der gebundenen Quarte und gebundenen None umſehen, woher ſolche entſtehen, und durch was vor Gelegenheit ſie ins Reich der Harmonie gelangen.

§. 2. Ich

§. 2.

Ich habe ſolche in dem dritten Theile meines Vorgemachs der muſikaliſchen Compoſition von zweyerley Sätzen der Septime hergeleitet; die Quarte von einer am obern Ende gebundenen Septime, welche vor einem Quartenaccorde, oder auch vor einem Abſtammlinge des Septimenaccordes auf der Quintharmonie hergehet:

c̄	⌒c	h	c	|	c̄ |	c	h	c
g	g		g	|	g	g		g
e	d		c	|	e	d		e
c |	d		e	|	c	g		c
	7 6					4 3		
	4							

c̄	⌒c	h	c	|	c̄	⌒c	h	c
g	g		g	|	g	f		e
e	f		e	|	c	d		c
c	d		c	|	c	g		c vel a.
	7 6					7		
	4					4 3		
	3							

Und die None von der am untern Ende gebundenen Septime, die ihren guten und richtigen Grund in der Harmonie hat:

h |	c		|	d	⌒d	c	|	c |	d		|	e |	e	d
g	g		|	g	g		|	g	h		|	c	h	
f	e		|	f	e		|	e	f		|	g	f	
d⌒	d	c	|	H	e		|	e⌒	e	d	|	c	d	
	7			6	9 8				7				9	
	4								5				6	
	2								2					

Ich kan aber aus Liebe zur Wahrheit nicht umhin zu bezeugen, daß die Septime mehr eine gute Stiefmutter der gebundenen Quarte (andere nennen ſie zum Unterſchied der conſonirenden Quarte eine Undecime) und None ſey, als eine wahre und natürliche Mutter; und daß ich ſie nur um der Methode willen von den Sätzen der Septime hergeleitet habe, bey welcher Methode weder der Generalbaßiſt noch Componiſt etwas verlieret, wenn er ſie auch gleich vor eine eigentliche Mutter derſelben hielte, denn die

Septime iſt und bleibt doch die erſte Diſſonanz welche die Natur hervorbringt, wie oben gezeiget worden. (*)

§. 3.

Die Gelegenheit zu dieſer Methode gab die kleine Generalbaßſchule Herrn Mattheſons, in welcher S. 199. §. 7. gemeldet wird, daß Mr. Rameau, ein Franzmann, in ſeinem Traité de l'Armonie, die Septime zur Mutter aller Diſſonanzen machen wolle. Ich dachte der Sache nach, und ohne ſolchen Tractat geſehen, vielweniger geleſen zu haben, fand ich, daß es eine gute Methode abgäbe, den Gebrauch aller Diſſonanzen aus dieſem Grunde zu lehren. Es fand auch dieſe Lehre guten Beyfall, wie ſolches mit vielen Briefen ꝛc. könte bewieſen werden.

§. 4.

Ich finde aber einen groſſen Unterſchied unter meinem und dem Rameauiſchen Syſtem. Mr. Rameau, und mit ihm Herr Marpurg, leiten die None, Undecime oder diſſonirende Quart, und Herr Marpurg ins beſondere auch eine Terzdecime auf eine verkehrte und unnatürliche Art, nicht durch die Verſetzung eines oder des andern Septimen-Satzes, wie ich gethan habe, ſondern durch das Unterſchieben einer, zweyer, ja dreyer Terzen, unter einen Septimenaccord her, und wollen dadurch 1.) einen Nonenaccord, 2.) einen Undecimenaccord, und 3.) gar einen Terzdecimenaccord, und mit ihnen einen Haufen andere Sätze hervor bringen, wie der erſte Theil des Marpurgiſchen Handbuchs beſagt; Z. E.

7.	a	Ein Septimenſatz, und noch darzu einer, deſſen Septime ſich auf eine unvollkommene Quinte, h f, gründet, ſoll der Urſprung ſeyn, von einem Nonenaccorde, von einem Undecimenaccorde, und endlich auch von einem Terzdecimenaccorde; allein der Vater oder Baſis des Nonenaccords
5.	f	
3.	d	
1.	h	

(*) Ich argumentire daher alſo: welche Diſſonanz die erſte iſt, und von deren Sätzen alle andere diſſonirende Sätze hergeleitet werden können, dieſelbe kan die Mutter aller Diſſonanzen genennet werden. Von der Septime kan dieſes geſagt werden, denn ſelbſt die Natur giebt ſie am erſten unter allen Diſſonanzen mit dem Verhalte 1 : 7 und es können auch alle andere diſſonirende Saze von ihren Sätzen hergeleitet werden. Derohalben kan man die Septime die Mutter aller Diſſonanzen nennen. Dieſes kan von keinem andern Intervall geſagt werden.

accords ſoll entſpringen, (man merke ſich das entſpringen) von dem Vater des Septimenaccords, und der Vater des Undecimenaccords ſoll entſpringen von dem Vater des Nonenaccords, und der Vater des Terzdecimenaccords ſoll entſpringen von dem Vater des Undecimenaccords, nicht in aufſteigender, ſondern in abſteigender Linie, wider alle Natur und Vernunft. Z. E.

7.	ā	9.	ā	11.	ā	13.	ā
5.	f̄	7.	f̄	9.	f̄	11.	f̄
3.	d̄	5.	d̄	7.	d̄	9.	d̄
1.	h	3.	h	5.	h	7.	h
		1.	g	3.	g	5.	g
				1.	e	3.	e
						1.	c

Dieſer Baum wächſt nicht über ſich in die Höhe, ſondern unter ſich.

Im erſten, als im Septimenaccorde, iſt h der Vater oder Baſis von einem unvollkommenen Neben-Hauptaccorde, und folglich auch von einem auf ihm ruhenden unvollkommenen Septimenaccorde. Eben kein gar zu gutes Fundament. Dieſer Vater h wird im Nonenaccorde g h d f a, der Sohn, und g wird der Vater, denn er kan eine Terz tiefer ſingen als h; Dieſer Vater h wird im Decimenaccorde der Enkel, g wird der Sohn, und e wird der Vater, denn er kan wiederum eine Terz tiefer ſingen als g; Dieſer Vater h, die Baſis der fruchtbaren Septime, wird nun der Urenkel, g der Enkel, e der Sohn, und c der Vater, denn er kan abermahl eine Terz tiefer ſingen als e. Iſt das nicht eben ſo, als wenn man ſagte: Cainan zeugete Enos, Enos zeugete Seth, Seth zeugete Adam?

Lieben Freunde, Väter und Brüder, lachet nicht! c e g h d f a ſoll ein Accord ſeyn! Warum nicht lieber das ganze Clavier, oder eine ganze Orgel einen Accord genennet? Da hätte man hernach das ausleſen, und könte noch mehrere Sätze davon herleiten. Zwar Herr Marpurg ſcheinet nicht übel Luſt darzu zu haben, denn ſo ſchreibt er im erſten Theil ſeines Handbuchs p. 46. „Es wäre vielleicht nicht unmöglich, alle zwölf halbe Töne der Muſik in einem „einzigen Satze dem Auge vorzuſtellen. Aus dieſem papiernen Satze könten „alsdenn noch ſehr viele annoch unbekannte uud fremde drey-vier-fünf-ſechs- „und ſiebenſtimmige Zuſammenſtimmungen gezogen werden. (ich verlange ſie „nicht zu hören.) Allein, (recht ſo!) kan man nicht dieſer annoch unbekannten „Zuſammenſtimmungen (lieber Zuſammenheulen) entbehren, und würde ein

„geſundes und an die Regeln der guten Fortſchreitung gewöhntes Ohr damit „zu frieden ſeyn?

§. 5.

Ich ſage von ganzen Herzen vors erſte Ja und dann auch Nein, und erkenne weder den ſo genannten Undecimen- noch den Terzdecimenaccord vor Grundaccorde, ſondern vor eine Vermiſchung zweyer Accorde, und was den Terzdecimenſatz betrift, vor eine Vermiſchung eines Nonenſatzes, mit einem andern Accorde.

§. 6.

Nehmet die Quintharmonie mit ihrer freyen oder gebundenen Septime, oder den ſo genannten Septimenaccord auf der Dominante entweder in der harten oder weichen Tonart, und vermiſchet ihn mit der Grundharmonie, ſo ſo werden nicht nur die gebundene Quarte und None gleichſam als Zwillinge, ſondern auch eine gebundene groſſe Septime, welche über ſich aufgelöſet zu werden verlanget, hervorkommen. Ja es wird ſich auch eine Vorausnahme der Terz ꝛc. melden, in welche ſich die gebundene Quart auflöſen muß: S. Fig. 2. Tab. IX.

§. 7.

Man ſiehet allhier leicht, daß, wenn man nur 4. ſtimmig ſetzen oder ſpielen will, die Grundharmonie ihre Terz weglaſſen könne, weil die Quintharmonie ihre Septime, welche durch die Vermiſchung zur Quart geworden, in dieſelbe auflöſen muß. Fig. 3. Tab. IX.

§. 8.

Alſo kan die Septime oder ihre Abſtammlinge die diſſonirende Quint oder Terz durch die Vermiſchung zur Quart werden, gleichwie ſie auch zur None wird, wenn die Grundharmonie in ihren Sextenaccorde erſcheinet. S. Fig. 4. Tab. IX.

§. 9.

Stellet aber die Grundharmonie ihre Quint zum Grunde, ſo löſet die Quintharmonie ihre Septime in eine Sext oder in einen Quartenaccord auf.

```
=f ⌣ f    e        =d ⌣ d    c
=d ⌣ d    c        —h ⌣ h    a
—h   g    —        —gs  e    —
 g   g    —         e   e    —
     7    6             7    6
     5    4             X    4
```

§. 10.

Gehet die Quintharmonie ohne ihre Septime in die Grundharmonie, ſo kan aus der Quint der Quintharmonie eine None werden. Dieſe Quintharmonie aber kan ſich ſo wohl in ihrem Hauptaccorde, als auch in ihren Sextenaccorde ſehen laſſen:

```
=d ⌣ d    c   |  =d | e
—h   g        |  =d ⌣ d    c
—g   e        |   g   g
 G | c        |   H   c
     9 8      |   6   9 8
```

§. 11.

Gleiche Bewandtniß hat es, wenn die Grundharmonie in ihre Quartharmonie gehet, ſo kan durch die Vermiſchung die Quint der Grundharmonie zur None werden:

```
=c | —a
—g ⌢ g    f
—e   e
 c   f
     9 8
```

§. 12.

Gehet aber die Grundharmonie in ihre Quintharmonie, ſo kan durch die Vermiſchung die Octav der Grundharmonie zur Quart werden:

```
c ⌢ c   h
g   g
e   d
c   g
    4 3
```

§. 13. Ver-

§. 13.

Vermiſchet die Quintharmonie mit dem Baße der Grundharmonie, welcher ſchon vor der Vermiſchung vorhanden iſt, ſo entſtehet die anſchlagende 7. mit 2. 4. 5. oder auch mit 2. 4. und 6. Fig. 5. Tab. IX. Dieſe 6. iſt im Grunde nichts anders als die über die 7. hinauf ſteigende 9. auf der Dominante oder Quintharmonie.

§. 14.

Die Vermiſchung hat bey mancherley Harmonien ſtatt, und vornehmlich kommt durch ſolche die gebundene 4. und 9. hervor. Fig. 6. Tab. IX.

§. 15.

Alle dieſe Quarten und Nonen werden durch den Septimenaccord oder Septimenſatz vorbereitet, aber ſie entſpringen nicht von demſelben, und ob ſchon die 4. und 9. aufgelöſet werden, ſo iſt doch allemal eine neue 7. vorhanden.

§. 16.

Vermiſchet man in der weichen Tonart die Terz der Quartharmonie mit der Quintharmonie, ſo entſtehet eine kleine None; und dieſes iſt die None, welche auch frey und ungebunden über die Septime der Quintharmonie hinauf ſteiget. S. Fig. 7. Tab. IX.

§. 17.

Allhier ſiehet man den wahren Grund und Urſprung des ſo genannten Terzdecimenaccords:

1	3	5	7	9	11	13	oder	1	3	5	7	9	11	13
a	c	e	gs	h	d	f		c	e	g	h	d	f	a

welcher keinesweges durch das Unterſchieben einer Terz unter den Satz (nicht Accord) der Undecime, (den eben dieſer ſteckt ja in dem Terzdecimenſatze wie ein Sextenaccord in ſeinem Hauptaccorde) ſondern durch die Vermiſchung des Satzes der None auf der Quintharmonie, mit der Grundharmonie entſtehet: Fig. 1. Tab. X. Man merke allhier, daß ſich die zwey oberſten von dieſen 4. Diſſonanzen, nemlich die 13. und 11. oder 6. und 4. abwerts, die zwey unterſten aber die 9. und 7. aufwerts auflöſen. Hier wird die gebundene 6. als eine Diſſonanz tractirt.

Da ſehen wir ganz deutlich, daß weder Nonen- noch Decimen- noch Terzdecimenſatz von Unterſchieben einer, zweyer und dreyer Terzen unter den Septimenaccord entſpringen, ſondern ſie entſpringen alle drey durch die Vermiſchung des Nonenſatzes, welcher auf der Quintharmonie beyderley Tonarten ein beſonder Recht hat, mit der Grundharmonie in beyderley Tonarten, und dieſes eben ſo natürlich und ungezwungen als der Sexten und Quartenaccord vom Hauptaccorde, oder die diſſonirende Quint, Terz und Grundton von dem Septimenaccorde entſtehen.

§. 18.

Das vorgegebene Unterſchieben, Zuſammenſchieben, Zuſammenſetzen (man weiß ſelbſt noch nicht, wie man es eigentlich nennen ſoll) iſt eben ſo unnatürlich, als wenn man ein oder mehrere Stockwerke unter den Grund eines ſchon erbaueten Hauſes ſchieben wolte; oder wenn man das Hauß zum Theil in die Luft aufwerts, und ſo dann vollends abwerts nach der Erden zu bauen wolte; oder wenn einer ſagte: Eine Familie wird vermehret, wenn ſie einen Vater, Großvater und Urgroßvater bekömmt.

§. 19.

Will man den ſiebenſtimmigen Terzdecimenſatz anbringen, ſo müſſen ſchon ſieben Stimmen in einem Nonenſatze, der auf einer harten Quintharmonie ruhet, und die Septime bey ſich hat, vorhanden ſeyn, und alsdenn braucht es keines Unterſchiebens oder Zuſammenſetzens, ſondern einer Vermiſchung zweyerley Sätze oder Harmonien, nemlich der Grundharmonie und der Quintharmonie, welche nicht nur die 7. ſondern auch die 9. über ſich (nicht unter ſich) annimmt, wie wir oben gezeiget und bewieſen haben. Läßt man aber die None weg, ſo entſtehet aus der Septime, welche ſich bey der Quintharmonie befindet, durch die Vermiſchung mit der Grundharmonie eine Undecime, oder wie wir ſie mit der 4. anzeigen, eine gebundene Quart; Erſcheinet die Grundharmonie in ihrem Sextenaccorde, ſo wird aus der Septime, ſo die Quintharmonie bey ſich hat, eine None; Läßt ſich die Grundharmonie in ihrem Quartenaccorde ſehen, ſo bleibet zwar die 7. eine 7, allein die 6. in welcher ſie bey liegenbleibenden Baße auflöſen muß, iſt ſchon eine Octav tiefer oder höher vorhanden, und das träget ſich oftermahls bey denen ſo genannten Orgelpuncten (Points d'orgue) zu; zum Exempel in Fig. 2. Tab. X. Dannenhero iſt

das vorgegebene Unterſchieben, Zuſammenſchieben, Unterſetzen des Herrn Rameau und ſeiner Nachfolger ein unrichtiger Gedanke, welcher wider Natur und Vernunft ſtreitet, und groſſe Verwirrung in der Lehre von der Harmonie anrichtet.

§. 20.

Es kommen zwar durch die Vermiſchung eines Septimenaccordes mit dem Grundaccorde vornehmlich und hauptſächlich gebundene Nonen und Quarten (man hat nicht nöthig, ſie Undecimen zu nennen) hervor; allein, das kan auch geſchehen durch andere Vermiſchungen, wo eben keine Septime vorhanden iſt. Zum Exempel: Vermiſchet die Quintharmonie ohne Septime mit der Sextharmonie (nicht Sextenaccorde) ſo kommen ſie auch alle beyde hervor, Quarte und None, und über dieſe noch eine Vorausnahme der 3. bey gebundener 4. Fig. 3. Tab. X. Hier hat kein Unterſchieben oder Unterſetzen ſtatt, ſondern ein Vermiſchen zweyer Theile von der Quintharmonie mit der Sextharmonie, ohne daß man ſagen könte, die Quarte und None entſtünden von einem Septimenaccorde.

§. 21.

Hierdurch iſt deutlich gezeiget worden, daß zu Hervorbringung der gebundenen Quarten (oder Undecimen) und Nonen, wie auch anderer Diſſonanzen, eben kein Septimenaccord gehöre, und daß alſo die Septime nur durch eine Vermiſchung zu einer Quarte (Undecime) oder None werde, welches auch durch die Quint oder Terz eines Hauptaccords geſchehen kan. Z. E. Die Quint der Quintharmonie im C dur kan durch die Vermiſchung mit der Grundharmonie zur None werden:

d	⌒	d	c
h	|	g	
g	|	e	
G	|	c	
		9	8

So kan auch die Terz der Grundharmonie durch die Vermiſchung mit der Secundharmonie zur None werden:

—g	|	f	
e	⌒	e	d
—c	|	a	
c	|	d	
		9	8

Es

Es kan auch die Terz eines Sextenaccords zur Quarte werden:

=e	⌒	e	ds
a		h	
e		fs	
c		H	
6		4	✕

So kan auch die Quinte eines Hauptaccordes zu einer Quarte werden:

=c	⌒	c	h	=d	⌒	d	c
—a		g		—h		a	
—f		d		—g		e	
f		g		g		a	
		4	3			4	3

Und alſo kommen Quarten (Undecimen) und Nonen hervor, ohne einen Septimenaccord, oder ein Unterſchieben nöthig zu haben.

§. 22.

Es iſt alſo falſch und unrichtig, ja wider die Natur und Vernunſt, wenn man den Septimenaccord, und das Unterſetzen der Terzen unter denſelben zum Urſprung der None, Undecime, (gebundenen Quart) und Terzdecime (gebundenen Sext) und anderer Diſſonanzen machen will, ſondern er dienet nur zu einer, aber nicht allemahligen Vorbereitung dieſer Diſſonanzen, oder zu einer Methode, den Gebrauch derſelben denen Generalbaßiſten und Componiſten auf eine vortheilhafte Art beyzubringen, wie ich nach angezeigter Veranlaſſung im dritten Theile meines Vorgemachs gethan habe. Allda habe ich die None von einer am untern Ende gebundenen Septime hergeleitet, weil es mir doch einmahl darum zuthun war, die Septime als die wahrhaftige Mutter von der diſſonirenden Quinte, Terz und Grundton, wenigſtens zur guten Stiefmutter der noch übrigen Diſſonanzen zu machen, welche Methode viel natürlicher iſt, als das unnatürliche Unterſchieben, Unterbauen oder Unterſetzen unter den Septimenaccord; So hat auch die am untern Ende gebundene Septime ihren guten und ſichern Grund in der Harmonie, und iſt nicht nur von Heinichen, Mattheſon, Bononcini, Berardi und vielen andern Muſikmeiſtern gebraucht worden, und wird auch ferner gebraucht werden, es mag ſie Angleria oder Marpurg verworfen haben oder nicht.

§. 23.

Wie kommt denn Herr Marpurg dazu, daß er dieſe am untern En-

de gebundene Septime, und ihren Satz einen regelloſen Satz nennet? Siehe deſſen Handbuchs I. Theil, S. 35. §. 4. Da heißt dieſer Satz bald erträglich, wenn er mit guter Art gebraucht würde, bald regelloß, der keinem anzurathen ſey, und deſſen man ſich ohne die äuſſerſte Noth nicht bedienen müſſe. Heißt das nicht ſich ſelbſt widerſprechen? Jedoch Herr Marpurg hat ſich im andern Theile ſeines Handbuchs eines beſſern beſonnen, wie daſelbſt S. 160 zu leſen. Dieſe am untern Ende gebundene Septimen können ſo gut als andere in Theſi ſtehen, und iſt nichts figürliches dabey vermacht, wie er vermeynet. Septimen im Wechſelnoten ſind was anders, als würklich am untern Ende gebundene Septimen.

§. 24.

Wo hat denn Herr Marpurg den Satz der am untern Ende gebundenen Septime gefunden? Antw. in einem beſchnittenen Nonenaccorde, der verwildert war, und deſſen Septimenaſt er abſchneiden muſte, ehe er zum Verſetzen tüchtig wurde. Man denke nur! Er ſolte vom untergrabenen Septimenaccorde, unter den eine Terz gekrochen war, und welche die Septime zur None gemacht hatte, hergeleitet werden. Was geſchicht? Die zur Septime gewordene Quinte, der zum Enkel gewordene Sohn, muß aus dem Wege geräumet werden; er iſt hinderlich; man muß ihn auf gut türkiſch aus dem Wege ſchaffen, damit die None durchs Verſetzen eine am untern Ende gebundene Septime werden könne, und gleichwohl ſoll die None auf dieſe Art von der Septime entſpringen. Das laßt mir ein herrliches Fundament ſeyn! O möchte man doch ſelbſt was gutes erfinden, und nicht nur anderer Leute Lehren, ſo wohl wahre als falſche, wieder aufwärmen, und nachſchreiben!

§. 25.

Nun wo kommt denn die am untern Ende gebundene Septime her? Antwort. So gut als die None aus der Vermiſchung des Quintenaccords mit dem Grundaccorde. Nehmet die Quintharmonie in der rechten Hand, und vermiſchet ſie mit der ſchon vorhandenen Terz der Grundharmonie, oder nehmet die Grundharmonie in der rechten Hand, und vermiſchet ſie mit der ſchon liegenden 5. der Quintharmonie, ſo werdet ihr in beyden Fällen Septimen kriegen, deren unteres Ende gebunden iſt, und ſeyn muß. Die erſte löſet ſich in den Quartenaccord der Quintharmonie, und die andere in den Hauptaccord der Grundharmonie auf. Fig. 4. Tab. X.

Urſprung

Urſprung des Satzes $\begin{smallmatrix}5\\4\\2\end{smallmatrix}$

In der dritten Bindung, die genau mit den beyden vorhergehenden verbunden iſt, und nothwendig ſo und nicht anders folgen muß, findet ſich eine gebundene Baßnote, die aber nicht wie die bisher bekannt gewordene, nebſt der 2. und 4. die 6, ſondern die 2. 4. und 5. bey ſich hat, deren Satzes Urſprung wir abermahl nirgend anders, als in der Vermiſchung der Quint- und Grundharmonie zu ſuchen haben.

§. 26.

Welches iſt denn wohl der Grundſatz von dieſem aus der Vermiſchung der Quintharmonie mit dem Baſſe der Grundharmonie entſtandenen Satze? Antwort: Wenn die Quintharmonie ihre Grundnote zum Baſſe hergiebt, und ſolcher ſeine Quint und Septime zu ſich nimmt:

—g	g	fs
d	c	
h	a	
G	d	
	7	
	4 3	

Setzet ſie ihre Quint zum Grunde, ſo läſſet ſich die gebundene Note als eine 7. mit 4. und 3. ſehen:

—g	g	fs
—d	d	
h	c	
G	A	
	7 6	
	4	
	3	

Setzet aber die Quintharmonie ihre 7. zum Grunde, ſo läſſet ſich die gebundene Note als eine gebundene 5. mit der 2. und 6. ſehen, und die 5. ſiehet ſich genöthiget in einen Triton aufzulöſen. Die Tonart dieſer Sätze iſt, wie man wohl ſiehet, G dur.

—g	g	fs
—d	d	
h	a	
G	c	
	6	
	5 4+	
	2	

§. 27.

Alſo, damit wir zu einer wahren Gewißheit gelangen, können wir unumſtößlich feſte ſetzen, daß ſo wohl die None als die am untern Ende gebundene Septime aus der Vermiſchung zweyerley Harmonien hergeleitet werden müſſen.

§. 28.

Weil durch die Vermiſchung der Quintharmonie, welche die Septime

 bey

bey ſich hat, oder des Septimenaccords auf der Dominante mit dem Baſſe der Grundharmonie, nicht nur die 4. und 9, ſondern auch eine über ſich auflöſende Septime hervor kommt, ſo wollen wir vorerſt dieſen Satz in Uebung bringen, und ſo dann ein paar davon, und hernach jede alleine auftreten laſſen. Das Exempel von dieſem Kleeblate der 4. 7. und 9. ſtehet Fig. 5. Tab. X. Wer es dreymahl wiederholen will, und allemahl eine Terz höher, der wird durch alle Tonarten kommen.

§. 29.

Nun wollen wir die 9. und 4. mit einander auftreten laſſen, und die 7. ſoll ſchweigen. Fig. 6. Tab. X. Wird dieſes Exempel fünfmahl wiederholet, ſo gehet es wie das vorige durch alle Tonarten.

§. 30.

Es können auch die 9. und 7; oder die 7. und 4. mit einander auftreten. Fig. 7. Tab. X.

§. 31.

Es wird auch jede von dieſen dreyen, die 4. 7. und 9. allein gebrauchet.

Von der gebundenen 4.

Die 4. ſoll zuerſt auftreten, in Fig. 1. Tab. XI. Sie kan im Diſcant, im Alt und im Tenor erſcheinen. Sie löſet ſich abwerts auf, indem ſie einen halben oder ganzen Ton abwerts gehet. Sie iſt eine Zurückhaltung der zum Hauptaccord nöthigen Terz. Das erſte mahl, im beſagten Exempel, wird ſie aus der Grundharmonie in die Quintharmonie gemiſchet, das andere mahl aus der Secundharmonie in die Sexthamonie, das dritte mahl aus der Quartharmonie in die Grundharmonie, und das vierte mahl aus der Quartharmonie in die Quintharmonie.

§. 32.

Um nicht in allzugroſſe Weitläuftigkeit zu gerathen, will ich mich wegen der gebundenen Quarte auf den dritten Theil meines Vorgemachs beruffen, da ſtehet S. 381. ein mehrers von derſelben.

§. 33. Ich

§. 33.

Ich muß es aber doch wohl kurz faſſen was von dieſer gebundenen Quarte oder ſo genannten Undecime zu merken iſt:

I.) Ihre Bindung und Auflöſung muß in derjenigen Stimme geſchehen, in welcher der Klang, der zur Quarte werden ſoll, ſich vor der Bindung befindet. Man könte es alſo ſo wohl bey deren Bindung als Auflöſung verſehen. In dem Tab. XI. Fig. 1. gegebenen Exempel befindet ſich die erſte Quarte im Alt, wenn man ſie nun dem Diſcant geben wolte, ſo müſte das c, welches zur 4. wird, auch vorher im Diſcante geweſen ſeyn; Wolte man das h, in welches dieſe 4 auflöſen muß, dem Diſcante geben, da die 4 doch im Alt iſt, ſo würde es abermahl ein Fehler ſeyn.

II.) Der Baß wartet ihre Auflöſung nicht allemahl aus, ſondern gehet entweder abwerts oder aufwerts.

Gehet der Baß abwerts, ſo kan die Auflöſung geſchehen

1.) in den Triton: c̄ | c h
g f
4 2

2.) in die kleinere Quint: d̄ | d c
a fis
4 6 5̸

3.) in die reine Quint: c̄ | c h
g e
4

4.) in die übermäßige Quint: ā | a gs | a
e c | f
4 5+

5.) in die kleine oder große Sext: c̄ | c h (b)
g d
4 4 3

7.) in

6.) in die kleineſte oder kleine Septime

c̄	c	bh	|	c̄ ⁀	c	bh
	g	cs	|		g	c
	4	b7	|		4	b7

7.) in die Octav:

c̄ ⁀	c	h	|	c̄ ⁀	c	bh
	g	H	|		g	bH
	4	6	|		4	6b.

Gehet aber der Baß bey der Aufſöſung der Quart aufwerts, ſo kan ſie geſchehen:

1.) in die Octav

c̄ ⁀	c	h	|	c̄ ⁀	c	bh
	ga	hc̄	|		GA	bHc
	4	6	|		4	6

2.) in die kleineſte, kleine oder groſe Septime:

c̄ ⁀	c	bh	|	c̄ ⁀	c	bh	|	c̄ ⁀	c		h	|	a
	g	cs	|		G	c	|	c	G		c		d
	4	b7	|		4	b7	|		4		7		4 3.

3.) in die kleine oder groſe Sext:

c̄ ⁀	c	h	|	c̄ ⁀	c	bh
	G	d	|	c	G	d
	4	4 3	|		4	4 3.

4.) in die reine Quint:

c̄ ⁀	c	h	c
	G	e	a.
	4		

5.) in die kleinere Quint

c̄ ⁀	c	bh
	G	e
	4	6 5b

6.) in den Triton

c̄ ⁀	c	h
c	G	f
	4	2

7.) in

7.) in die reine Quart, vermittelſt einer Vorausnahme:

```
c̿ ⁀ c   bh ⁀ bh | c̿ | c   bh     | —
c   G — f     e |    G — f      | e
    4 —       6 |    4   b3
              5b
```

8.) auch wohl in die übermäßige Secund,

```
ā ⁀ a  gs  gs  a
A   e  f   H   c
    4  2̸   6+  6
           5
```

III.) Es wartet auch wohl die bey der gebundenen Quart befindliche Quint die Auflöſung nicht ab, ſondern gehet bey der Auflöſung abwerts oder aufwerts:

```
d̿ ⁀ d   c  | d ⁀ d   c   h
    a   a  |     a       d̿
    e   d  |     e   fs  g
    a   fs |     a       g
    4   6  |     4   3
        5            6+
```

Im letztern Fall überſteiget der Tenor den Alt.

Vom Urſprung der gebundenen gröſſern Quart (Triton) und übermäßigen None.

§. 34.

Die Quarten und Nonen ſind gar zu gern beyſammen, weil ſie gleichſam als Zwillinge zugleich gezeuget werden. Vermiſchet die Quintharmonie der weichen Tonart, mit der Sexthaṛmonie derſelben, ſo kommen ſie, die übermäßige None und der Triton, mit einander in die harmoniſche Welt:

```
–h ⁀ h   a | –gs | a   —  | –gs ⁀ gs  a
gs ⁀ gs  a |  e  | c   —  |  e    c
e  | c     |  h ⁀ h   a   |  h    a
e  | a     |  e  | f  —   |  c    f
e  | f     |        4  3  |      +9   10
    +9   10|
     4    3|
```

Es geſellet ſich auch die Septime zu dieſer übermäßigen Quart und Triton. Z. E.

=e ⌒	e	d	e	oder:	=e ⌒	e	d	e
h ⌒	h	a	h		—gs ⌒	gs	a	gs
gs ⌒	gs	a	gs		h	h	a	h
e	f	—	e		e	f	—	e
✗	+9	10	✗					
	7	6						
	4	3						

§. 35.

Iſt etwan allhier f a c e gs h nach Rameau und ſeinen Anhängern ein Accord, ein ſo genannter Undecimenaccord?

Ich ſage nein; ſondern es ſind zwey Accorde, zwey von einander zu unterſcheidende Harmonien 1.) f a c, 2.) e gs h, die Quint- und Sext-harmonie von A moll mit einander vermiſchet, und aus dieſer Vermiſchung kommt der Triton (gröſſere Quart) und übermäßige None her. Kein Verſtändiger kan und wird es läugnen. Nun kömmt es auf den Tonkünſtler an, ob er beyde zugleich, oder jede allein will auftreten laſſen. Wir haben es jetzo nur mit 4. z. E. f h zu thun, und verſparen die †9 weiter hin.

§. 36.

Wir haben gar nicht nöthig dieſe Quart als eine Undecime anzuſehen; denn ſie kan ſich ihrem Baſſe eben ſo nahe ſtellen als die reine Quart:

—gs		a	c̄	h	—
e	d	c	ē	e	—
h ⌒		h a	a ⌒	a	gs
e		f	A	e	—
		10		4✗	
✗		4 3			

Man kan alſo zu einem gebundenen Triton die Terz, in welche er auflöſen muß, eine Octav höher oder tiefer vorausnehmen.

§. 37.

Es gehet alſo mit der Undecime und Terzdecime keinesweges ſo an, daß ſie über den Nonenſatz ſo hinauf ſteigen könten, wie die None über den Septimenaccord thun kan, wie davon eine Menge Exempel beyzubringen wären,

wären, (*) ſondern es muß nothwendig eine Vermiſchung zweyerley harmoniſcher Sätze vorgehen, ſoll anders eine Undecime und Terzdecime (gebundene 4. und 6.) hervorkommen. Ich will die Sache in Noten vorſtellen.

Der Satz der freyen None auf der Quintharmonie vermiſcht mit der Sextharmonie und die daher entſpringende 9. 11. und 13. ſtehet Fig. 2. Tab. XI.

Die frey anſchlagende 7. und 9. werden allhier durch die Vermiſchung zweyerley Harmonien zur 11. und 13. und die 5. zur 7. Dem Generalbaßiſten ſchreibt man da weder 11. noch 13, ſondern nur einfache Zahlen, $\frac{9}{4}\,\frac{8}{3}$ über a und g.

Von der kleinern (verminderten) Quarte.

§. 38.

Da auch die verminderte oder kleinere Quart gebunden erſcheinet, ſo können wir deren Urſprung mit beſſerer Gewißheit von der Vermiſchung der Terz der Grundharmonie mit der die weiche Tonart bezeichnenden Note, welche die kleineſte Septime frey anſchlagend annimmt, z. E. mit c als Terz von A moll, und gis, als der Terz der Quintharmonie von A moll, welches den Accord der kleineſten Septime über ſich leidet, herleiten, als von dem ſo genannten wüſten Terzdecimenaccord oder vielmehr Diſcord:

e	gs	h	d	f	a	c.
1	3	5	7	9	11	13

Welcher nichts weniger als ein Accord iſt, ſondern vielmehr eine Zuſammenſtoſſung (Colliſion) zweyer Accorde, nemlich der Quintharmonie mit ihrer Septime e gs h d und der Sextharmonie f a c, der Tonart A moll, welche einen erbärmlichen Diſcord mit einander machen. Nennet lieber die gantze chromatiſche Octav, oder gar die enharmoniſche Octav einen Accord, ſo kriegt ihr noch mehr vermeynte Seltenheiten herauszuklauben.

§. 39.

Den wahren Urſprung, den anjetzo angezeigt habe, kan man aus Fig. 3.

(*) Herr Capellmeiſter Haße hat ein ſchönes Exempel dieſer über die Septime hinaufſteigenden ungebundenen None in der Arie Opprimete i contumaci, in der Opera Tito Veſpaſiano &c.

Tab. XI. erſehen. Da iſt das obere und gebundene Ende der kleinern Quart aus der Grundharmonie, und das untere Ende nebſt zweyen Mittelſtimmen aus der Quintharmonie von A moll genommen. Trotz dem der was dawider ſage!

Da braucht es keines ſolchen Beſchneidens, wie Herr Marpurg mit ſeinem verwilderten abendtheuerlichen Terzdecimendiſcorde vornehmen muß. Dieſe 4. braucht alſo eben ſo wenig eine Undecime genennet zu werden, als die andern beyden Quarten, ſondern ſie kan dem Baſſe ſo nahe treten, als die am obern Ende gebundene Secund, die man zum Unterſchied der am untern Ende gebundenen eine None nennet, und auch im Generalbaſſe mit einer 9. andeutet. Das iſt aber nur eine einfache Zahl, 11. 12. und 13. ſind zuſammengeſetzte Zahlen, und nehmen zu viel Raum und Zeit im ſchreiben weg. Wer pflegt wohl heut zu Tage die gebundene 4. mit 11. und die gebundene 6. mit 13 anzudeuten? Niemand.

§. 40.

Will man die 3. worein die kleinere 4. auflöſen muß, eine Octav höher oder tiefer vorausnehmen, ſo kan ihr Satz fünfſtimmig erſcheinen:

c	d	c	c h
a	h	e	f
e	f	c	d
c	c h	a	h
a	gis	a	gis
	4 3		4 3

§. 41.

Die gebundene verminderte Quart iſt alſo eine Zurückhaltung der kleinen Terz, welche zur kleineſten Septime gehöret. Sie kan auch bey einer Sext gebraucht werden, die eine doppelte Terz leidet, und vor der einen hergehen, als Ingleichen bey einer doppelten Sext;

–a	h	=e	e
e	e	=c	c h
c	c h	–a	e
A	Gs	A	Gs
	6		6
	4 3		4 3
	3		6

§. 41. Es

§. 42.

Es kan bey der kleineſten Quart auch eine gebundene kleine Sext, und frey anſchlagende kleineſte Septime ſtatt haben:

```
c ⏑ c h
a   f              7
e   e d            6 5
                   4 3
A   Gs           A | Gs
```

§. 43.

Es kan auch das untere Ende der verminderten Quarte gebunden ſeyn, welches alsdenn wie die 7. auf der Finalchorde über ſich reſolviret, weil es die Replike davon iſt, z. E.

```
=e ⏑ c — h
 h ⏑ h a gs
 e   e   e
 gs ⏑ gs a e.
```

Wie die None, wenn ſie ohne andere Diſſonanzen erſcheinet, zu tractiren.

§. 44.

Wir haben bereits deutlich gewieſen, daß die gebundene diſſonirende Quarte und None durch die Vermiſchung zweyerley Harmonien gezeuget werden. Wir nehmen nun das Tractament der None, wenn ſie alleine gebraucht wird, vor uns, und da ſind folgende Puncte zu merken:

I) Wegen ihrer Bindung und Auflöſung wird es eben ſo gehalten, wie mit der Quarte, da nemlich der Klang, der zur None werden ſoll, nicht verwechſelt werden darf, ausgenommen wenn etwa der Alt über den Diſcant ſteigt,

z. E.

```
 — a —
g ⌒ g f
e
c | c —
c | f —
    9 8
```

Da ſteigt das e, ſo der Alt hat, über das g im Diſcante hinauf.

II.) Die None iſt dreyerley, klein, groß und übermäßig. Die kleine und groſe werden mehrerntheils unter ſich, die übermäßige aber über ſich aufgelöſet. Löſet etwa die groſe über ſich auf, ſo thut ſie es der über ſich auflöſenden Septime zu gefallen, und man nennet ein ſolches Verfahren alsdenn eine Zurückhaltung (Retardation), Z. E. im Fig. 4. Tab. XI. Hier hat die None keine Terz bey ſich, darum löſet ſie in ſolche über ſich auf, und wäre ſchicklicher ſie als eine NB. am obern Ende gebundene 2. anzuſehen, weil man die Zahl 10. zur Anzeige der 3. nicht gern gebraucht.

III.) Man kan die None anſehen, als eine Zurückhaltung der Octav, welche ſich 1.) beym Hauptaccord, 2.) beym Sextenaccord, und 3.) beym Quartenaccord befindet, S. Fig. 5. Tab. XI. Und dieſes iſt zu verſtehen, wenn der Baß ihre Auflöſung abwartet.

IV. Der Baß wartet die Auflöſung der None nicht alle mahl ab, ſondern bewegt ſich, wie bey andern gebundenen Diſſonanzen, bey der Auflöſung bald über ſich bald unter ſich, oder bald in die Höhe, bald in die Tiefe.

Nonen, bey welchen ſo wohl der Baß als die darzu gehörigen Stimmen die Auflöſung abwarten, hat uns die 4. Figur Tab. XI. gelehret. Wir merken hiebey noch an: a) wird die None bey liegenbleibenden Baße in einen Hauptaccord aufgelöſet, ſo hat ſie die 3. und 5. bey ſich. b) wird die None, deren Baß die Auflöſung erwartet, in einen Sextenaccord aufgelöſet, ſo hat ſie die 3. und 6. bey ſich. c) wird die None bey ruhenden Baße in einen Quartenaccord aufgelöſet, ſo hat ſie die 4. uud 6. bey ſich.

Anmerkungen.

1.) Eine None, bey welcher zwar der Baß die Auflöſung abwartet, die dabey befindliche 3. und 5. aber über ſich gehen, iſt hier nechſt zu bemerken.

c	|	a	h	cis
g	⌒	g	f	g
e		c	d	e
c	|	f	—	e
		9	8	6+
		5	6	

2.) Eine None, bey welcher zwar der Baß die Auflöſung abwartet, die Terz aber aufwerts und die Quint abwerts gehen, folget allernechſt:

— c f

—		c	f
h		h	a
e		e	c
g		a	—
		9	8
		5	6b

3.) Bey einer None, deren Quint übermäßig iſt, wartet wohl der Baß und die 3. die Auflöſung ab, die 5. aber gehet über ſich in die 6, wie hier folget:

g		g	f
cs		cs	d
b		a	
e		f	
6+		9	8
5b		5+	6

Dieſe 5+ iſt im Grunde der Harmonie die über ſich gehende Septime, und die None iſt eine 4.

cs		cs	d
g		g	f
e		d	—
		+7	8
		4	3

4.) Wenn der Baß bey der Auflöſung eine Terz ſteiget, oder eine Sext fällt, ſo löſet ſich die None in die Sext auf:

d̄		d	c̄
H		c	e
		9	6

5.) Wenn der Baß bey Auflöſung der None eine Terz fällt, oder eine Sext ſteiget, ſo löſet ſich die None in die Terz auf:

g		g	f						
e		f	d		3	9	3	9	3
6		9	3		E	F	D	E	C

6.) Wenn der Baß eine Quart ſteiget, ſo geſchiehet die Auflöſung der None in die Quint:

ḡ		g	f
E		F	B
6		9	5

7.) Wenn

7.) Wenn der Baß eine kleinere Quint abwerts gehet, ſo löſet ſich die None auch in eine falſche Quint auf:

d ⌒	d	c
H	c	Fis.
6		6
5	9	5

8.) Steiget der Baß eine Secund, und gehet alſo der Auflöſung einen Schritt entgegen, ſo löſet ſich die None in eine Septime auf:

d ⌣	d	c |	h
H	c	d	G.
6	9	7	
		✕	

9.) Gehet der Baß eine Secund abwerts, ſo löſet ſich die None eine Secund auf:

g ⌣	g	f
e	f	es
	9	2

In denen beyden letztern Fällen gehet eine Vorausnahme im Baſſe vor:

Man beſehe hierbey den dritten Theil meines Vorgemachs. S. 390.

Von der übermäßigen None.

§. 45.

Die übermäßige None, die man auch als eine am obern Ende gebundene übermäßige Secund tractiret, entſpringet aus der Vermiſchung der Quint- und Sextharmonie der weichen Tonart, und wird mit der übermäßigen Quart zugleich gezeuget, wie oben bey der Quartenlehre gewieſen worden iſt. Vorjetzo laſſen wir ſie ohne ihre Schweſter auftreten. Sie muß ſich über ſich in die Decime, oder wenn wir ſie als eine 4 betrachten, in die Terz auflöſen, wenn der Baß ihre Auflöſung abwartet. Da ſie dem Baſſe ganz nahe treten kan, ſo iſt es nichts ungereimtes ſie als eine am obern Ende gebundene Secund zu betrachten, denn alle Nonen ſind doch nichts anders, als am obern Ende gebundene Secunden; z. E.

gs ⌒	gs	a	|	h	a	—
e	c		|	e	c	—
h	a		|	gs ⌣	gs	a
e	f		|	e	f	—
✕	+9	10	|	✕	4	3

Bey

Bey der übermäßigen None läſſet auch die übermäßige oder gröſſeſte Sexte wohl, z. E.

gs	gs	a	gs
e	ds		e
h	a		h
e	f		e
X	†9 6†	10	X

§. 46.

Dieſes iſt nun eine ganz andere Ableitung (derivation) der übermäßigen None, oder der am obern Ende gebundenen übermäßigen Secund, als Herr Marpurg S. 110. des andern Theils ſeines Handbuchs angiebt. Da ſoll abermahl der erbärmliche Diſcord der Terzdecime f a c c gis h d der Urſprung von der übermäßigen None ſeyn, um welcher willen die 3. 5. und 7. als hinderliche Aeſte von dieſem verwilderten Baume müſſen abgeſchnitten werden, ſoll man anders die übermäßige None zu hören und zu ſehen bekommen. Auch die Septime? Ja freylich. Ich dachte aber die 7. ſolte der Urſprung aller Diſſonanzen ſeyn? Da hilfft nichts dafür. Soll dieſe Tyrannin den harmoniſchen Thron beſteigen, ſo müſſen nicht nur ihre Schweſtern die 3. und 5. ſondern ſo gar auch ihre Mutter die 7. auf gut türkiſch aus dem Wege geräumet, ich weis nicht ob ſtrangulirt, oder erſäufft, oder decolirt ꝛc. gnug abgeſchnitten werden. Ich will neben die Töne welche abgeſchnitten werden müſſen ein † ſetzen;

13	d	d
11	h	h
9	gs	gs
†7	e	
†5	c	
†3	a	
1	f	f

§. 47.

Dieſer Terzdecimendiſcord ſoll nun (man bedenke die Schwachheit, zu welcher ſich Herr Marpurg, der ſonſt viel Wahrheiten im angeführten Buche lehret, durch Mr. Rameau hat verführen laſſen) vom Septimenaccorde e gs h d abſtammen,

abſtammen, indem man ihm einen Vater c, einen Großvater a, und einen Urgroßvater f giebt, welche unter dieſen Septimenaccord kriechen müſſen;

7	d	13
5	h	11
3	gs	9
1	e	7
	c	5
	a	3
	f	1

Iſts nicht wahr, alle Abſtammlinge müſſen jünger ſeyn als die Stammväter? Aber allhier ſind die 3. ſo genannten Abſtammlinge, die None, Undecime und Terzdecime, nemlich ihre Grundnoten, ohne welche ſie nicht da ſeyn können, älter, tiefer, erfordern längere Saiten und Pfeifen, gröſſere Inſtrumente, langſamere Bebungen, weitere Kehlen als die Töne des Septimenaccords, und gleich wohl ſollen ſie von ſolchen abſtammen. Könte wohl etwas widerſinnigers, unnatürlichers und verkehrters erdacht werden?

Mr. Rameau, der Urheber dieſes verkehrten Weſens war nicht ſo verwegen einen Terzdecimenaccord zu ſtatuiren, wie wir aus dem erſten Theil des obgedachten Handbuchs leſen, aber Herr Marpurg weiß dieſe Beſtie von ſieben Hörnern ſchon zu bändigen, daß ſie ihm ſo gut tanzen muß, als die Bären ihren Führern.

Die übermäßige None z. E. f gis ſoll von Septimenaccorde e gis h d abſtammen. In ſolchen iſt zwar das obere Ende dieſer None, nemlich das gis, vorhanden, aber wo kommt das untere her?

Anſtatt daß ers gleich über dem d als der Septime hätte ſuchen ſollen, und finden können, ſo fängt er an und gräbet unterwerts, und zwar muß er noch tiefer graben, als ſein Septimengebäude hoch iſt. (*)

				1	3	5	7
f	a	c	|	e	gis	h	d

Endlich findet Er das f als den Grund der übermäßigen None, und nun darf Er ſich nur das Herz nehmen, gleich wie ein Vorgänger Mr. Rameau,

(*) e d iſt nur eine kleine 7, f e aber eine groſe.

und die Septime als den Urſprung aller Diſſonanzen, und alſo auch der übermäßigen None ausruffen. Die Sache iſt auch erwieſen. Der Schluß lautet alſo:

Der Septimenaccord e gs h d iſt aus drey aufwerts erbaueten Terzen zuſammen geſetzt; der Terzdecimendiſcord aus ſechs Terzen, davon die drey unterſten durch untergraben unter den Septimenaccord geſunden worden: Ergo iſt der Septimenaccord der Urſprung der übermäßigen None, deren unteres Ende von der 7. in abſteigender Linie abſtammet.

Könte wohl eine artigere harmoniſche Ketzerey erdacht werden? Auf dieſe Art kan Abraham zum Vater Adams gemacht werden. Abraham iſt der Vater aller Gläubigen. Adam hat der Verheiſung gegläubet, Ergo iſt Abraham der Vater Adams.

§. 48.

Es darf die Undecime und Terzdecime keinesweges ſo über den Septimenaccord der Quintharmonie hinauf ſteigen, wie die None thut, und in Fig. 3. Tab. VI. aus einer Grauniſchen Opera gezeiget worden; ſonden ſie müſſen durch Vermiſchung zweyerley Harmonien vorbereitet werden. Dahero möchte es wohl noch angehen, einen Nonenaccord auf der Dominante zu ſtatuiren, und zwar einen ſolchen, da der Grundton des Septimenaccords zugleich der Grundton der None bleibt; keinesweges aber einen ſolchen, da unter den Septimenaccord eine Terz kriecht; vielweniger kan man auf ſolche verkehrte Weiſe einen Undecimen- oder gar Terzdecimenaccord ſtatuiren, und alsdenn von ſolchen dieſe oder jene Diſſonanz herleiten. Auf ſolche Art kan man lieber das ganze Clavier einen Accord nennen, wie oben geſagt iſt.

§. 49.

Warum ſollen aber die 3. 5. und 7. als die vornehmſten von der Compagnie um der übermäßigen None willen von dem ſiebenſtimmigen Terzdecimenſatze abgeſchnitten werden? Sie können ja alle 3. beym Leben bleiben, und der übermäßigen None doch ihr Recht geſchehen. Man ſehe Fig. 6. Tab. XI.

Der Vorwurf von { h ⁀ h a / h a } in denen Mittelſtimmen,
und { d c / e c } in der Ober- und einer Mittelſtimme hat bey

einem ſiebenſtimmigen Satze keine Statt. (*) Dieſes Thier, welches ſieben Hörner hat, iſt einem allzu kühnen Jäger verdeckter Octaven ſchon gewachſen. Man muß froh ſeyn, wenn drey conſonirende Töne vier diſſonirenden die Spitze bieten, und ſie zu weichen nöthigen. Die Septime iſt am hartnäckiſchten, und löſet ſich doch nur in eine harte übermäßige Sext auf. Wer ſiehet hier nicht, daß zweyerley Harmonien, die Sextharmonie f a c, und die Quintharmonie e gs h d in Betracht A moll, mit einander vermiſchet ſind, und daß aus dieſer Vereinigung vier harte Diſſonanzen, die übermäßige 4. oder Undecime f h, die groſſe Septime f e, die übermäßige None f gis, und die gebundene Sext oder Terzdecime f d, die doch ſonſt eine gute Conſonanz iſt, aber allhier unter den Wölfen mit heulen muß, hervorkommen?

§. 50.

Es treibet uns ja auch keine Noth darzu, zweyerley Harmonien nach allen ihren Theilen mit einander zu vermiſchen. z. E. Vermiſchet die 3. und 8. der Quartharmonie mit der 3. und 5. der Quintharmonie beyde in Betracht der weichen Tonart, ſo wird die übermäßige None oder Secund, wie wir ſie nennen wollen, in Begleitung der 4. und 6. erſcheinen:

e	d	—	e		gs	gis	a	gis
h	h	a	h		e	d		e
gis	gis	a	gis		h	h	a	h
e	f		e		e	f		e
	6							
✕	4 3		✕					
	4 3							

§. 51.

Es kan auch die 8. der Quintharmonie mit der 5. und 3. liegen bleiben, wenn der Baß, nehmlich die 3. der Quartharmonie ſich mit den drey obern Stimmen vermiſchet, z. E.

e	e	d	e
gs	gs	a	gs
h	h	a	h
e	f	—	e
✕	7	6	✕
	4	3	
	4	3	

Wolte

(*) Herr Marpurg iſt auch der Meynung S. 61. ſeines Handbuchs, Anmerk. 12.

Wolte man allhier die übermäßige Secund als eine 9. anſehen, ſo müſte man dem Generalbaßiſten 9̸ 10. vorſchreiben, und es wäre auch ſchon recht, allein 4 3. iſt eher geſchrieben als 9. 10. und nim̃t auch nicht ſo viel Raum ein.

§. 52.

Man kan auch die 3. in welche die 4 oder 9̸. auflöſen muß, vorausnehmen, z. E.

=e ͡ e	d	e		=e ͡ e	d	e		Dieſes kan auch
–gs ͡ gs	a	gs		–h	a	h		ohne 7. geſchehen.
h a		h		gs ͡ gs	a	gs		
e f		e		e f		e		
x 9.	10.	x		x 4	3	x		

§. 53.

Bey der am obern Ende gebundenen 4 oder übermäßigen 9. kan der Baß bey der Auflöſung eine kleineſte oder auch kleine Terz, oder auch eine Quart zurücke treten:

gs ͡	gs	a	gs ͡	gs	a	gs ͡	gs	a
e	f	dis	e	f	d	e	f	c
	+9	7		+9	7		+9	6
	5			5			5	
	3			3			3	

§. 54.

Bey der übermäßigen None kan auch eine Septime zu gleich gebunden ſeyn, die ſich in die übermäßige Sext oder auch in die groſe Sext auflöſet:

gis ͡	gis	a	
e	e	dis (d)	Dieſes iſt eine recht gute Bindung.
h	a	—	
c	f	—	
	9	10	
	7	6+ oder 6.	

§. 55.

Bey dieſer Bindung und Auflöſung läßt ſich auch der Triton gebrauchen. Er drücket einen Eigenſinn nicht uneben aus:

gis	⌒ gis	a	gis
e	⌒ e	dis	e
h	h	—	h
e	f	—	e
✗	7 6+		✗
	4 —		
	4̸ 3		

§. 56.

Dieſe übermäßige None oder Secund löſet ſich auch wohl in eine anſchlagende 7. auf:

gis	gis	a	gis	a
e	e	dis	e (d)	c
h	h	—	h	a
e	f	H	e	A
✗	7	7	✗	
	4	✗		
	4̸			

So viel von gebundenen Nonen. Sie kommen nebſt denen gebundenen Quarten und über ſich auflöſenden Septimen aus der Vermiſchung zweyerley Harmonien her, wie ſattſam erwieſen worden. Da die übermäßige None wie alle andere Nonen nichts anders iſt, als eine am obern Ende gebundene Secund, ſo wäre es nicht ungereimt, wenn auch die am untern Ende gebundene übermäßige Secunde ſo gleich aufträte. Sie mag aber noch ein wenig warten.

Von der gebundenen groſſen Septime auf der Grundharmonie, welche über ſich aufgelöſet werden muß.

§. 57.

Ich habe oben §. 28. verſprochen, benannte Septime, welche nebſt der Quarte und None zugleich hervor kam, wie Fig. 5. Tab. X. beſagt, alleine auftreten zu laſſen. Es geſchehe hiermit:

Die

Die groſe Septime auf der Grundharmonie, welche über ſich aufgelöſet werden muß, nebſt ihren Abſtammlingen.

h̄ ⁀	h	c		gis ⁀	gis	a
ḡ	g			ē	e	
d	e			h	c	
g	c			e	A	
	7 8			X —	7 8	

Dieſe 7. kommt her aus der Vermiſchung der Terz der Quintharmonie mit der Grundharmonie, welche Quintharmonie vorhergehen muß, ſie laſſe ſich in ihren Hauptaccorde oder in ihren Quart-Terzenaccorde ſehen:

h̄ ⁀	h	c		gs ⁀	gs	a
ḡ |	g			ē |	e	
f |	e			d |	c	
d |	c			H |	A	
4	7 8			6		
8				4+	+7 8	
				3		

§. 58.

Durch die Verſetzung dieſes Satzes bekommen wir verſchiedene Vorausnahmen, als 1.) eine Vorausnahme einer Sext, bey gebundener und über ſich gehender Quint:

h̄ ⁀	h	c		gs ⁀	gs	a
ḡ	g			ē	e	
d	c			h	a	
g |	e			e	c	
	6			X	5 6+	
	5 6				6	

2.) Eine Vorausnahme einer 4, bey gebundener und über ſich gehender 3.

h̄ ⁀	h	c		gs ⁀	gs	a
g	e			ē	c	
d	c			h	a	
g |	g			e	e	
	4			X	X 4	
	3 4				4	

3. Eine

3.) Eine noch wenig bekannte, am untern Ende gebundene, und doch über ſich auflöſende kleine Secund:

```
f | e           d  —   |  d | c              h
d   c           c  h   |  h | a              a  gs
g   g           a  g   |  e | a              f  e
H   H  c  d  e  f  g   |  Gis  Gs  A  H  c   d  e
    2           6      |       2             6  ✕
                5      |                     5
```

§. 59.

Das Tractament der am obern Ende gebundenen und über ſich auflöſenden übermäßigen Quint, welche NB. auf der Mediante des Molltons ihren Sitz hat, iſt hierbey wohl zu merken. Es iſt bey ſolcher 5† die Vorausnahme der 6 nicht allemahl nöthig, ſondern ſie kan auch ſtatt derſelben die Octav bey ſich haben.

§. 60.

Daß der Baß bey Auflöſung dieſer Septime und ihrer Abſtammlinge, der gebundenen 5. und 3. ſich ſo wohl aufwerts als abwerts bewegen könne, und alſo die Auflöſung nicht abwarten dürfe, kan man leicht einſehen. Folgende Bewegung, da der Baß mit der Oberſtimme einen halben Ton aufwerts gehet, iſt artig:

```
—gis  gs  a   |  —h  h  c
 e d  c   —   |   g f e  —
 h    a   —   |   d   c  —
 e    e   f   |   g   g  a
      6       |       6
      4       |       4
      3       |       3
```

Vom Urſprung der am untern Ende gebundenen übermäßigen Secunde.

§. 61.

Der Baß von der am untern Ende gebundenen übermäßigen Secunde muß ſchon der Grundton einer andern Harmonie geweſen ſeyn, ehe ihm das obere Ende derſelben zu Leibe gehet.

§. 61. Be

§. 61.

Betrachten wir dieſe 2̸ wie ſie im A moll kan angebracht werden, ſo findet ſich ſolche auf dem f, als der kleinen Sext von A, nebſt den Gefährten derſelben der 4. und 6.

6	d
4	h
2̸	gs
1	f

Dieſes f, als der Grundton der 2̸, muß nun entweder aus der Sextharmonie f a c, oder aus der Quartharmonie d f a genommen ſeyn, z. E.

f̄	d			ā̄	h		
c̄	h			ā	gs		
a	gs			d̄	d		
f	f	e		f	f	e	
	2̸	7		6		7	
		✕			2̸	✕	

Die Sextharmonie f a c, und die Quartharmonie d f a ſehen einander an als Mann und Frau, und haben gemeinſchaftliche Güter.

§. 62.

Betrachten wir die 2̸ mit ihren Gefährten der 4. und 6, ſo ſiehet man leicht ein, daß ſie zur Quintharmonie, welche ihre Septime, die ſie ſo ſehr liebet, bey ſich hat, gehöret; denn wenn das untere Ende dieſer 2̸ ſoll gebunden werden, ſo muß ſich die 3. 5. und 7. der Quintharmonie über ſolches ſtellen, und alsdenn wird die 3. zur 2̸, die 5. zur 4. und die 7. zur 6. Z. E.

ā̄	d			ā̄	h̄	c	h	
ā	h			ā	gs	a	a	gs
d̄	gs			d̄	d	e	f	e
f	f	e		f	f	e	d	e
		7			2̸	6	6	✕
6	2̸	✕				4	5	

Und alſo wird das untere Ende dieſer 2̸, welches mit der Quintharmonie vermiſchet war, in die Quintharmonie aufgelöſet; Jedoch kan die Auflöſung auch in den Quartenaccord der Grundharmonie geſchehen, wie No. 2. beſagt, und welchs auch bey No. 1. bald folgen muß.

§. 63.

Die Septime, welche jede herrſchende Quintharmonie liebet, und bey ſich führet, gehöret eigentlich in die Quartharmonie beyderley Tonarten, wie auch die über die 7. hinaufſteigende 9, als im A moll: e gs h d f
1 3 5 7 9;

Keineswegees aber die unter den Grundton des Septimenaccords unterkriechende 3. welche die 7. zur 9. machen ſoll:

		1	3	5	7	9
c	|	e	gs	h	d	f.
1		3	5	7	9	

Wenn das obere Ende unſerer None, nemlich das f zum Grundklange wird, und die 3. 5. und 7. der Quintharmonie über ſich annimmt, ſo kömmt unſer Satz der am untern Ende gebundenen übermäßigen Secund heraus:

f	gs	h	d
1	2̸	4	6

Der Grundton der Quintharmonie begiebt ſich ſeiner Herrſchaft ſo lange, biß der gebundene Baß der 2̸ aufgelöſet wird, als welcher eben dem eigentlichen Grundklange der Quintharmonie die Herrſchaft wieder überantwortet, und ſolche in e gis h d wieder herſtellet.

§. 64.

Ich muß mir hierbey die Ehre geben, des kritiſchen Muſikus an der Spree zu gedenken. In dieſem Buche hat unſere unter Händen habende 2̸. die Ehre, daß ſie, aber leider durchs borgen (ein unſchicklicher Terminus vor die Gründe der Harmonie) zum Urſprung

1.) der verminderten Septime,
2.) der falſchen 5. mit der groſen 6.
3) der kleinen Terz mit dem Triton,

gemacht wird. Das heißt recht den Gipfel eines Baums zur Wurzel deſſelben machen. Dieſer Streich gehöret in die verkehrte Welt, da ein Gärtner einen Baum pflanzet, den Gipfel unten, und die Wurzel oben ſtellet:

7	f	ɟ	1
5	d	sƃ	2̸
3	h	ɥ	4
1	gs	p	9

§. 65. Nun

§. 65.

Nun was iſts denn mehr? Borgen iſt eben keine Schande, wenn man nur ehrlich wieder bezahlet; und dieſes letztere gebühret dem Herrn Verfaſſer obbeſagten Buchs. Es fället ihm ja ſonſt nicht ſchwer, ſeine Meynungen zu wiederruffen, wenn Er eine Sache beſſer einſehen lernet, wie viele Stellen ſeiner Bücher beſagen. Im Handbuche iſt er ganz ſtille von dieſen Borgen, denn ſeit dem er den Terzdecimenaccord erfunden, ich wolte ſagen, das Thier mit 7. Hörnern gebändiget hat, ſo iſt er ſehr reich worden, und kan 1. 2. 3. 4. biß 5. Hörner verſchenken, ſcil. abſchneiden. Aber wo bleiben denn die falſchen Octaven und die groſe Prime, ſtammen die nicht auch vom Terzdecimenaccorde her? Man dürfte ja nur noch eine 3. tiefer graben, ſo käme ein Thier von 8. Hörnern zum Vorſchein:

					1	3	5	7
fs	a	c	e	|	g	h	d	f
1	3	5	7		9	11	13	15

oder

					1	3	5	7
b	d	f	a	|	c	e	g	h
1	3	5	7		9	11	13	15

Unter das fs könte man ſo dann ein ds, hs, gs, eis, cisis &c. &c. und unter das b ein ges, es, ces, as, fes, des &c. &c. ſetzen, ſo könte man wohl die ganze enharmoniſche Octav unter einen Accord bringen. Ey, was ſolten da vor Seltenheiten heraus zu graben ſeyn. Herr R. hat ſchon, vermuthlich zum Spaß, Gelegenheit darzu gegeben.

Von verminderten und übermäßigen Octaven.

§. 66.

Doch wieder auf die falſchen Octaven zu kommen, ſo ſiehet ein Verſtändiger leicht ein, in welche Harmonie ein cis bey c e g gehöret. Heinichen ſagte: Octava deficiens & ſuperflua ſunt duo diaboli in Muſica.

Das iſt eben ſo viel als der Ausſpruch der Alten: Mi contra Fa eſt diabolus in Muſica.

Die falſchen Octaven und Einklänge entſtehen aus der Vermiſchung zweyer ſich verwandten Harmonien.

§ 67.

Die verminderte Octav führet von der Grundharmonie einer harten Tonart in die Quintharmonie.

c	⌐	c	h	(b)	h	a
g		g			g	fs
c		e			d	
c		cs			d	
		8⌢	7		6	5
					4	✕

§. 68.

Die vergröſſerte Octav führet von der Grundharmonie der harten Tonart in die Secundharmonie:

c |	cs		d	cs
c ‿	c	B	A	—
	8	4	6	5
			4	✕

c |	cs	—	—	d	⌒	d	cs	d
c ‿	c	B	A	—	|	A		D.
	8		7	6		5		
		4	✕	4		4	✕	

Dieſe verminderten und vergröſſerten Octaven ſind ſolche harte Diſſonanzen, daß man froh wird, wenn man ſie nur in gelindere Diſſonanzen, als in die 7. oder 4 auflöſen köñen. Im 20. Capitel wird auch eine kleineſte und gröſſeſte Octav vorkommen. Und alſo giebt es neben der reinen Octav noch 4. andere, 1.) die verminderte, 2.) die vergröſſerte, 3.) die kleineſte, und 4.) die gröſſeſte. c c, cs c, c cs, cs bc, bc cs.

§. 69.

Die falſchen Octaven welche in den obern Stimmen entſtehen, indem die eine Stimme die kleine, und die andere bald hernach die groſe Terz hören läſſet, wie ſolche im andern Theil des Marpurgiſchen Handbuchs Tab. VI. Fig. 20. und 21. nebſt ihren Repliken den falſchen Einklängen Fig. 22. befindlich, klingen eben als wenn ſich Mann und Frau um die Oberherrſchaft zanken. Der Titul könte da ſeyn: Von der Vermiſchung der kleinen und groſen Terz.

Das

Das dreyzehende Capitel.

Beleuchtung der Lehre des Herrn Marpurgs vom Urſprung des Nonenaccords,

wie auch

Fortſetzung der Lehre von der Vermiſchung der Harmonien.

§. 1.

Der um die Gründe der Harmonie ängſtlich bemühete Herr Marpurg lehret S. 34. ſeines Handbuchs: „Der Nonenaccord entſpringe aus „dem Zuſatz eines fünften Tons in der Entfernung einer Terz unter dem Baſſe „des Septimenaccords. Siehet man aber zu, was er vor einen angibt, ſo iſt es der Septimenaccord mit der falſchen Quint h d f a; Dieſe Septime a muß zur None werden, indem eine Terz g unter den Baß des Septimenaccords kriecht, g | h d̄ f̄ ā.

§. 2.

Herr Marpurg muß vergeſſen haben, wie die Natur des Klangs beſchaffen iſt. Die Natur giebt, wie alle wahre Muſici theoretico-practici wohl wiſſen und bezeugen, zuerſt die vollkommenen und hernach erſt die unvollkommenen Intervallen und Accorde, nach der Ordnung der Zahlen

1 : 2 : 3 : 4 : 5 : 6 : 7 : 8 : 9 : 10 : 11 : 12 : (*)
G g d g h d f g a h cs d

Und alſo den Septimenaccord mit dem vollkommenen Dreyklang 4 : 5 : 6 : 7 : g h d f eher als den mit dem unvollkommenen 5 : 6 : 7 : 9, h d f a;

 Und

(*) Hieraus muß man nicht folgern, als ob man lehrte: Die Natur gäbe den unvollkommenen Dreyklang h d f eher, als den reinen weichen. Denn dieſer gründet ſich auf die Zahl 10, und wird mit 10 : 12 : 15 dargeſtellet. Der unvollkommene aber gründet ſich erſt auf die Zahl 45, und iſt nicht auf der Terz, ſondern auf der Septime der harten Tonart zu ſuchen, und anzubringen. Ein anders iſt die falſche Quint mit der Terz und Sext, und wieder ein anders mit der Terz und Octav; im erſten Fall wird ſie als eine Diſſonanz, im andern aber als eine Conſonanz angeſehen.

Und folglich giebt ſie auch den Nonenſatz auf dem vollkommenen Dreyklange eher, als den mit dem unvollkommenen:

g	h	d	f	a	|	h	d	f	a	cs
4:	5:	6:	7:	9	|	5:	6	7:	9:	11
1	3	5	7	9	|	1	3	5	7	9

Daß die Zahl 7. ihren Klang etwas zu tief gebe, und daß man ihr mit der Kunſt zu Hülfe kommen müſſe, iſt oben geſagt.

Wie kan nun hier der Nonenſatz 4: 5: 6: $7\frac{1}{5}$: 9, g h d f a von dem Septimenſatze 5: 6: $7\frac{1}{5}$: 9, h d f a entſpringen? Iſts nicht eben ſo als wenn man ſagte: Der Hauptaccord 4: 5: 6: 8: g h $\bar{d}$ $\bar{g}$, entſpringet von dem Sextenaccorde 5: 6: 8, h d g aus dem Zuſatze eines vierten Tons in der Entfernung einer Terz unter dem Baſſe des Sextenaccords? Oder, damit mich diejenigen verſtehen, die keine Verhältniſſe der Intervallen kennen: Eine Familie entſpringt, wenn Brüder und Schweſtern eine Mutter bekommen. Wiederum ein Streich aus der verkehrten Welt.

§. 3.

Es entſpringet alſo der Nonenaccord (mit Mr. Rameau und Marpurg zu reden) keinesweges von dem jüngern Septimenaccorde, ſondern umgekehrt, dieſer von dem Nonenaccorde, denn die Natur giebt ja das Verhältniß 4: 5. eher, als das 5: 6; ohne 4. kan 5. nicht ſeyn. Dieſes begreiffet ein Kind.

§. 4.

Dieſer Nonenſatz 4: 5: 6: $7\frac{1}{5}$: 9, g h d f a aber iſt in Betracht der Tonart C dur eine Vermiſchung der Quint- und Quartharmonie. Daß man ihn aber nur die Quintharmonie nennet, geſchiehet deswegen, weil die None über die Septime hinauf ſteigt, und mit ſolcher zugleich aufgelöſet wird. z. E.

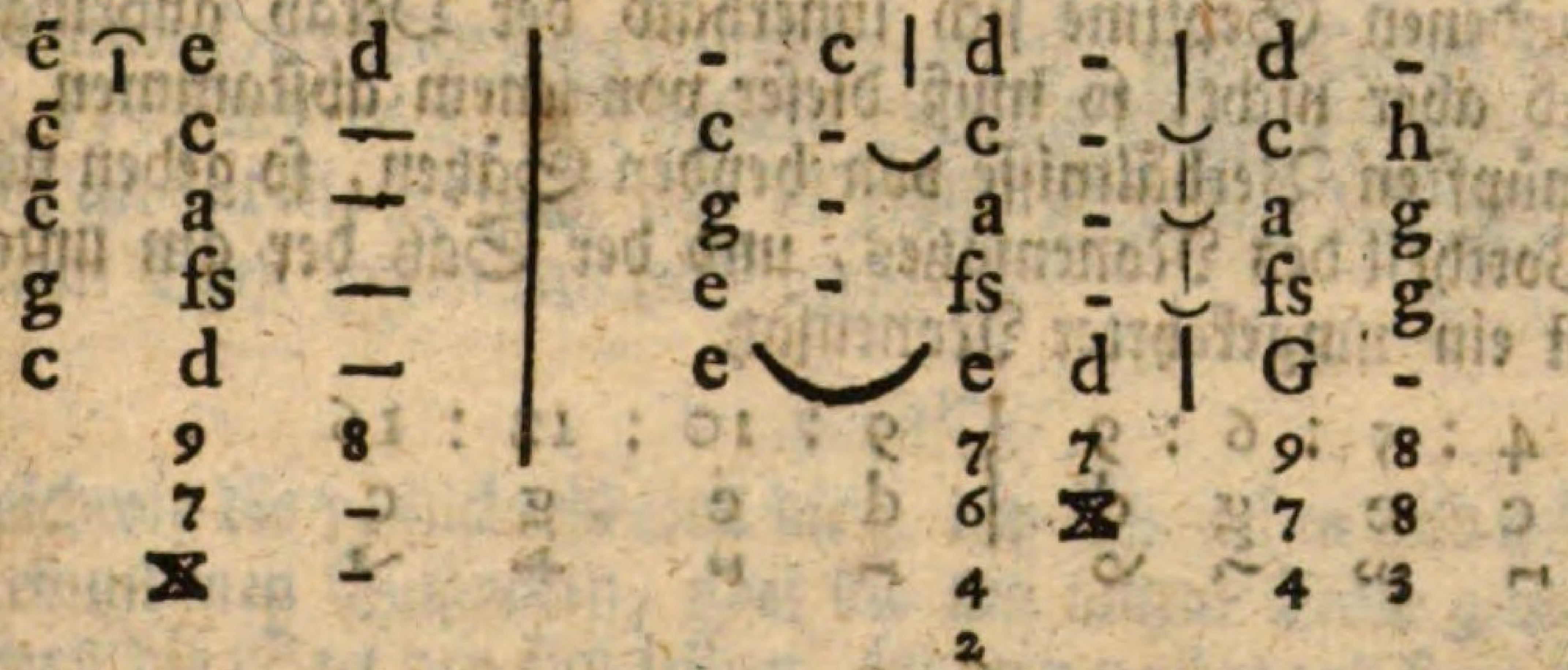
$\bar{a}$ ⌒	a	g	f	e
$\bar{f}$ ⌒	f	e	d	c
$\bar{c}$	h			c
f	g			c
	9	8	7	
	7	6	5	

Die

Die Zubereitung dieſer 7. und 9. zeiget klärlich, daß ſie beyde in die Quartharmonie gehören, und durch Vermiſchung mit der Quintharmonie entſpringen. Wird auch gleich die 9. bey liegenbleibender 7. aufgelöſet, ſo iſt darum die Auflöſung noch nicht vollkommen, ſondern die Diſſonanz dauret biß zur völligen Aufhebung der Vermiſchung.

§. 5.

Daß der Nonenſatz, er ſey vier- oder fünfſtimmig, nicht könne ſo gut auf den Kopf geſtellet werden, als der Septimenſatz oder Accord, und alſo nichts tauge, das ſagt nur Herr Marpurg, aber die muſikaliſche Welt glaubet es darum nicht. Hier ſtehet er ſo gut als ein Septimenaccord auf dem Kopfe, und das obere Ende der gebundenen None wird das untere Ende einer an dem untern Ende gebundenen Septime:



Hier ſiehet man daß eine gebundene Baßnote nicht nur 2. 4. und 6. ſondern auch im 5. ſtimmigen Satze noch eine 7. darzu über ſich leidet, und haben will.

§. 6.

Was die Verſetzung des auf ſeinen Kopf geſtellten Nonenſatzes, oder der Satz der am untern Ende gebundenen Septimen hervor bringe, iſt deutlich zu erſehen aus dem dritten Theil meines Vorgemachs im XXI. Capitel. Er bringt nemlich hervor

1) eine Vorausnahme der 6. in welche eine gebundene 7. auflöſen muß.
2.) eine Vorausnahme einer 4. in welche eine gebundene 5. auflöſen muß.
3.) eine Vorausnahme einer 2. in welche eine gebundene 3. auflöſen muß.

ā	a	g	ā	a	g	a	a	g
f̄	f		d̄	h		f̄	d	
c̄	d		d̄	g		c̄	h	
c̄	g		f	f		f	g	
A	H		d	d		f	f	
	7	6		6			6	
	6			5	4		4	
	5			4			3	2
	8			3			2	

§. 7.

Hier entſtehet die Frage, ob die am untern Ende gebundene Septime vom Nonenaccorde entſpringe, oder der Nonenaccord aus dem Satze der am untern Ende gebundenen Septime? Man kan antworten, weil der Satz der am unterm Ende gebundenen Septime ſich innerhalb der Octav anbringen läſſet, der Nonenaccord aber nicht, ſo muß dieſer von jenem abſtammen. Fragen wir aber die verknüpften Verhältniſſe von beyden Sätzen, ſo geben ſie uns den Beſcheid zum Vortheil des Nonenſatzes, und der Satz der am untern Ende gebundenen 7. iſt ein umgekehrter Nonenſatz.

4 :	5 :	6 :	9	9 :	10 :	12 :	16
c	e	g	d	d	e	g	c
1	3	5	9	1	2	4	7

§. 8.

Die am untern Ende gebundene 7. iſt im Grunde der Harmonie auch nichts anders als eine None, denn man darf ihrem Satze nur noch einen Grundbaß geben, ſo wird eine 9. draus, bey welcher eine vorausgenommene 8. vorhanden iſt:

h̄	c̄	—
g	g	—
f	e	—
d	d	c
G	c	—

Hieraus ſiehet man, daß ich meine Sätze im Vorgemach nicht eigenſinnig verfechte, ſondern der Wahrheit Raum gebe. Es mag denn immer die am untern Ende gebundene Septime von der Umkehrung der None entſpringen.

gen. Dieſe None aber entſpringet keinesweges vom Septimenaccorde e g h d, durch unnatürliches untereinander ſetzen, ſondern dieſer Septimenaccord e g h d entſpringet vielmehr vom Nonenaccorde c e g h d. Eigentlich aber iſt dieſer Nonenaccord eine Vermiſchung der Grund- und Quintharmonie. Alſo gehöret die Grundnote des Accords der am untern Ende gebundenen Septime d e g c in die Quintharmonie, c e g aber in die Grundharmonie. Die wahre Grundnote dieſes Satzes iſt C, welche eigentliche Grundnote in die Höhe geworfen iſt, aber auch im fünfſtimmigen Satze unter dem diſſonirenden d ſtehen kan.

§. 9.

Daß die am unterm Ende gebundene Septime ihren guten Grund ſo wohl als andere am untern Ende gebundene Diſſonanzen in der Harmonie habe, ſolches erkennet Herr Marpurg nunmehro ſelbſt, und bekennet es in ſeinem Handbuche S. 159. und 160. Er beliebe aber ſich dienen zu laſſen, daß die am untern Ende gebundene 7. nicht nur in Arſi, oder bey Wechſelgängen, ſondern viel beſſer in Theſi ſtehen kan und muß.

§. 10.

Gleichwie die 7. nicht überall die 5. bey ſich haben und leiden kan, ſo wollen die gebundenen Baßnoten, oder die am untern Ende gebundene Secunden nicht überall die Sext bey ſich leiden, ſondern verlangen ſtatt der 6. die 7, und an ſtatt der 4. die 5, wie auch ſtatt der 6. die 5. Siehe Figur 7. Tab. XI.

§. 11.

Daß die None keinesweges vom Septimenaccorde durchs Unterſchieben entſpringe, bezeugen auch diejenigen Nonen, die in einen Sext- oder Quartenaccord aufgelöſet werden, wie nicht weniger alle 4. ſtimmige Nonenſätze, die man in einen Hauptaccord auflöſet. z. E.

```
—f⌒f  e   | —a⌒a   g⌒g   f | e | —d⌒d   c
 h   c    | —f  e     d     | c | —g  g
 g   g    |  c  c     h     | g | —d  e
 d | e    |  f  g     G     | c |  H | c
    9 8   |     9 8         |   |      9 8
    6     |     6           |   |
          |     4           |   |
```

§. 12.

Alle gebundene Nonen entſpringen aus der Vermiſchung der vorhergehenden mit der nachfolgenden Harmonie, und nicht durch das Unterſchieben einer Terz unter den Septimenaccord mit dem falſchen Dreyklange. Wo iſt in denen in vorhergehenden §. gegebenen Exempeln der 7. Accord, von welchem dieſe Nonen entſpringen ſollen?

§. 13.

Herr Marpurg giebt auch einen Nonenaccord an, da eine 3. unter den Septimenaccord der Dominante im Molltone kriechen ſoll, oder deſſen Quint übermäßig iſt, g, h dis fis a. Dieſer iſt nichts anders als eine Vermiſchung der Quintharmonie h ds fs a, in Betracht E moll mit der 3. der Grundharmonie.

Dieſe 9. darf nicht ſo über den Septimenaccord hinaufſteigen, wie die auf der Dominante h ds fs a c, ſondern ſie muß vorbereitet werden, und hernach in die Grundharmonie, deren 3. ſie zur 9. machte, aufgelöſet werden. Die übermäßige 5. die ſie bey ſich hat, iſt im Grunde der Harmonie die über ſich auflöſende groſe 7. auf der Grundharmonie.

§. 14.

Dieſes beweiſet deutlich, daß dieſer vorgegebene Nonenaccord kein Stammaccord, ſondern ein verkürzter oder beſchnittener ſo genannter Undecimenaccord ſey, deſſen Grundton oder Wurzel abgeſchnitten worden. Z. E.

— a	a	g	— a	a	g
— fs	fs	e	— fs	fs	e
— ds	ds	e	- ds	ds	e
h	h		h	h	
fs	g		fs	g	
			H	e	
6† 4 3	9 8 / 7 6 / 5† 6		7 ✕	9 8 / +7 8 / 4 3	

Wenn nun Herr Marpurg ordentlich ſeyn wollen, ſo hätte Er dieſen Nonenſatz als einen Abſtammling vom Undecimenſatze tractiren ſollen, gleichwie man den Sextenaccord von ſeinem Hauptaccorde ableitet. Hierwider kan

kan Er nichts einwenden, wo Er anders nicht ganz verſtockt ſeyn, und die ſonnenklare Wahrheit verleugnen will, und ſolte mirs alſo billig Dank wiſſen, daß ich Ihn vom Irrwege auf den rechten Weg, den uns das Geſetz der Natur lehret, bringe.

§. 15.

Solte ſich dieſe 9. mit der 5+ nicht auch auf den Kopf ſtellen laſſen? Laß ſehen und hören! Man muß was wagen.

Siehe da, hier ſtehet ſie, und recket die Beine in die Höhe!

—fs	g	-		fs		e
—fs	fs	c		e	ds	e
ds	ds	e		h		h
h	h	·		h		g
A	A	G	A	H		e
4+	7	6		4 ✕		
	6+					
	4+					
	2					

Bravo! Die None hat ihre Sache gut gemacht. Der Satz iſt gut, ſchön, und nach allen Stimmen regelmäßig, denn die am untern Ende gebundene Secund kan nebſt der 4+ und 6. am rechten Orte, wenn es auf die Grundharmonie loß gehet, auch die 7. zu ſich nehmen.

§. 16.

Hieraus ſiehet man ganz deutlich, daß der Septimenaccord auf der Triade ſuperflua z. E. c e gis h kein Grundaccord ſey, und zwar ſo wenig, als fs a c e, und gis h d f im A moll, ſondern es ſind Abſtammlinge von ſolchen Nonenſätzen, deren None über die Septime hinauf geſtiegen:

I.) a c e gs h.
II.) d fis a c e.
III.) e gis h d f.

Der erſte iſt eine Vermiſchung der Grund- und Quintharmonie. Der andere der harten Quart- und Grundharmonie, und der dritte der Quint- und Quartharmonie. Bey der erſten Vermiſchung nimmt man die Quintharmo-

nie zur Vorbereitung; bey der andern die Grundharmonie, und bey der dritten die Quartharmonie, woraus die unterſchiedliche Vermiſchung deutlich erhellet.

Dieſes dienet zur Antwort auf eine gewiſſe Stelle im critiſchen Muſikus an der Spree, da gelehret wird, daß der Mollton 3. Triades deficientes habe.

§. 17.

Daß man dem Nonenaccorde die 7. abſchneiden muß, wenn man ihn bequem gebrauchen will, kommt daher, weil man ſie ohne Noth mit hinein geſezt hat. Wäre die 7. die Mutter von der *9.* ſo wäre ſie nicht ſo leicht zu entrathen. Da ſie es aber nicht iſt, ſo muß ſie zu Hauſe bleiben, wenn der Nonenſatz 4. ſtimmig ſeyn, und die 5. bey ſich haben ſoll.

§. 18.

Die None erkennet alſo die am obern Ende gebundene 7. keinesweges als ihren Urſprung. Iſt es aber einen Methodiſten darum zu thun, die Septime zum Urſprung der None zu machen, um den Muſik-Studirenden die harmoniſchen Säze auf eine vortheilhafte Art beyzubringen, ſo ſchickt ſich die am untern Ende gebundene Septime beſſer dazu, als ein Septimenaccord, unter welchen eine *3.* kriecht, und die Septime zur None macht, welche 7. hernach bey drey- und vierſtimmigen Säzen abgeſchnitten, und aus dem Wege geräumet werden muß. Ich bekenne hiermit die Wahrheit, daß die am untern Ende gebundene 7. gleichſam nur eine Stiefmutter der 9. um der Methode willen ſeyn könne, beyde aber, ſo wohl die Nonen als die am untern Ende gebundene Septimen aus der Vermiſchung zweyer unterſchiedener Harmonien entſpringen. Nach meiner Methode können auch die Nonen, ſo die 6. bey ſich haben, von der am untern Ende gebundenen Septime hergeleitet werden, wenn nemlich die 7. nebſt der 2. auch die 5. zu ſich nimmt; Nach der Rameauiſchen Methode aber gehet es nicht an, weil ſeine Nonenaccorde aus dreyen über einander gebaueten und einer untergekrochenen Terz beſtehen müſſen.

Das

Das vierzehende Capitel.

Beſichtigung der Lehre des Herrn Marpurgs vom Urſprung des ſo genannten Undecimen= und Terzdecimenaccords, nebſt Fortſetzung der Lehre von Vermiſchung der Harmonien.

§. 1.

Der ſo genannte Undecimenaccord ſoll aus dem Zuſatz eines ſechſten Tons in der Entfernung einer Terz unter dem Baſſe des Nonenaccords entſpringen, und (er fänget vom Gipfel an,) aus der 11. 9. 7. 5. und 3. beſtehen. Siehet man aber zu, was vor ein Nonenaccord genommen wird, unter welchen ſich noch eine Terz ſtellen muß, ſo iſt es weder der erſte g h d f a, noch der andere g h dis fis a, welche bey der Abhandlung des Nonenaccords von Septimenaccorden mit falſchen Quinten, h f und g dis herkamen, ſondern vier andere als 1.) e g h d f, 2.) e gis h d f, 3.) e g b d f, und 4.) es g b d f, unter welche alle ein c geſtellet wird, gleichſam als eine Stütze, die das auf ſchlechten Grund gebauete Nonenhaus unterſtützen muß.

§. 2.

Warum nimmt man die bereits angegebene 2. Nonenaccorde nicht darzu? ſie hätten ſich ja auch müſſen behandeln laſſen, z. E.

a̅	a	a	g
f̅	f	f	e
c̅	d	d	
c	h	h	
a	h	g	
f	H	e	

Man hätte auch dem andern Nonenaccorde g h ds fs a eine Terz ſubſtituiren können, und alsdenn hätte man ſechſerley Undecimenaccorde gehabt,

z. E.

á		a	g
fs		fs	e
ds		ds	e
h		h	
fs		g	
H		e	

Ja es hätte ſich auch der ſiebende ſchicken müſſen, wenn er ſchon keine Terz gehabt hätte, z. E.

f	e	dis		dis	e
a		a		a	gis
f		f		f	e
c		h		h	
A		H		e	

Dieſer Undecimenſatz wäre merkwürdig, denn er hat eine kleine None und groſe Septime. Uberhaupt iſt beÿ dergleichen Vermiſchungen zu merken, daß die *3.* gar wohl zu entbehren ſtehet, weil die *11.* oder *4.* im ſolche auflöſen muß, denn ein ſolcher Satz, in welchen die drey Diſſonanzen 4. 7. und 9. befindlich, muß ja eben nicht 6. ſtimmig ſeyn.

§. 3.

Dieſe ſieben Undecimenſätze haben alle reine 11. oder 4; Wo bleibet aber die vergrößerte f h? Sie iſt ja leicht möglich gemacht:

c̄	h		h	a
ḡ	-		g	f
ē	-		e	f
c̄	-		c	
g			a	
c			f	

Die 7. könnte auch liegen bleiben, und in dem folgenden Satze erſt aufgelöſet werden.

§. 4.

Und wie ſtehets denn mit der verminderten Undecime gs c? Wie wenn nun zwey kleine Terzen unter den Septimenaccord d f a c kröchen, da käme ſie ja zum Vorſchein. gs | h | d f a c? Ja es gienge wohl an, aber die

None

None will kein gut dabey thun. So ſchneidet ſie ab, oder brecht ihr den Hals! Das gehet an. Siehe da:

c	c	h
e	f	
c	d	
a	h	
a	gis	

Gnug daß die verkleinerte 11. von dem Septimenaccorde d f a c entſprungen iſt. Dieſe 9. war im Septimenaccorde eine 5, eine Dominante, o! ſo geſchicht der herrſchſüchtigen 5. gar recht, daß ihr die 11. den Hals bricht. Sehet, in ſolche Verlegenheit kan man kommen, wenn man den Weg, den uns die gütige Natur zeigt, verläßt, und ſich auf Künſteleyen legt, die keinen Stich halten, und aus welchen viele Abſurditäten folgen.

§. 5.

Was hat es deñ nun mit den vier angegebenen Undecimenaccorden vor eine Beſchaffenheit, und wie ſind ſie von einander unterſchieden? Antwort:

Der Iſte vermiſchet die Grundharmonie c e g mit der Quintharmonie g h d f. Die 5. der Grundharmonie iſt zugleich die Prime der Quintharmonie.

Der IIte vermiſchet in Abſicht auf A moll die Quintharmonie e gs h d f incluſ. der 9 mit der Terz der Grundharmonie, und iſt alſo kein Stam̃accord, weil A die wahre Baſis noch fehlet.

Der IIIte vermiſchet in Abſicht auf die Tonart F dur die Quintharmonie c e g mit der Quartharmonie b d f.

Der IVte vermiſchet die Grundharmonie b d f mit untergeſezter Secundharmonie c es g.

Wie es nun mit dieſen ſo genannten Undecimenaccorden beſchaffen iſt, ſo iſt es mit allen denen Sätzen beſchaffen, die durch deren Verſetzung hervor kommen. Daß ſo viele Verſetzungen nichts taugen, kömmt daher, weil man die 11. nicht ſo zum Grunde legen kan wie die 3. 5. 7. und 9, und auch an die leztere will man ſich nicht wagen.

§. 6. Will

§. 6.

Will man die Lehre vom Nonen- Undecimen- und Terzdecimenaccorde in Ordnung bringen, ſo muß man nicht ſagen vom Nonen- Undecimen- und Terzdecimenaccorde, ſondern von der Vermiſchung zweyer Accorde oder Harmonien, die dabey vorgehet, davon die eine in die andere wo nicht ganz, jedoch gröſten Theils aufgelöſet werden muß, ſie laſſe ſich nun in ihren Haupt- Sexten- oder Quartenaccord ſehen. Die Quintharmonie beyderley Tonarten hat dabey dieſes voraus, daß ſie nicht nur die 7. ſondern auch oftermahlen die 9 über ſich annehmen darf, denn was iſt der ſiebenſtimmige Terzdecimenſatz c e g h d f a oder a c e gs h d f anders, als eine Vermiſchung der Grundharmonie mit der vorhergegangenen Quintharmonie, bey welcher die None über die Septime hinaufgeſtiegen war. Bey dem Nonenſatze vermiſchet ſich nur die 3. und 5. der Quintharmonie mit der Grundharmonie, bey dem Undecimenſatze die 3. 5. und 7. und bey dem Terzdecimenſatze die 3. 5. 7. und 9.

§. 7.

Vermiſchet die Grund- und Quintharmonie mit einander, ſo entſtehet ein Nonenſatz mit der Septime, ohne daß eine Septime zu deren beyder Hervorbringung wäre vonnöthen geweſen, ſondern 7. und 9. entſpringen zugleich auf einmahl durch dieſe Vermiſchung:

=d	d	c
-h	h	c
-g	g	-
-d	e	-
g	c	-
	9 8	
	7 8	

Vermiſchet die 3. und 5. der Quintharmonie mit der 1. und 5. der Sextharmonie, ſo entſtehet daraus eine 9. und 11. oder 4.

=d	d	c
-h	h	a
-g	e	
g	a	
	9 8	
	4 3	

§. 8.

Vermiſchet die Secundharmonie im C dur mit der Quintharmonie, ſo habt ihr wieder eine 9. mit der 7.

=f		f	-
=d		d	-
-a		a	g
-d		d	-
a		h	-
d		g	-
		9 8	
		7	

§. 9.

Wollet ihr bey der 7. und 9. auch eine 11. oder 4. haben, ſo gebet der Quintharmonie ihre geliebte Septime, ſo wird ſie durch die Vermiſchung mit der Grundharmonie zur 11. Die Grundharmonie kan ſo dann ihre 3. zu Hauſe laſſen, weil die 4 in ſolche auflöſen muß. Soll aber der Satz ſechsſtimmig ſeyn, ſo kan man die 3. als eine Vorausnahme hinzu thun.

=f		f	e	f	f	e
=d		d	c	d	d	c
-h		h	c	h	h	c
-g		g		g	g	
-d		e		g	c	
g		c				
		9 8				
		4 3				

§. 10.

Wollet ihr bey der 7. 9. und 11. eine 13. oder gebundene 6. haben, ſo laſſet über die 7. der Quintharmonie auch eine 9. hinauf ſteigen, ſo wird ſie bey der Vermiſchnng zur 13. Weil aber die *13.* und *9.* wenn ſie mit einander zugleich abwerts auflöſen wolten, eine verbotene *5.* mit einander machen würden, ſo könnet ihr die 7. und *9.* aufwerts, die *11.* und *13.* aber abwerts auflöſen.

ā	a	g		f	f	e
f	f	e		d	d	c
d	d	e		h	h	c
h	h	c		gs	gs	a
g	g			e	e	
d	e			h	c	
G	C			e	a	
	9	10			9	10
	7	8			7	8
	6	5			6	5
	4	3			4	3

§. 11.

Bey dergleichen Vermiſchungen könnet ihr die Grundharmonie in ihren Sexten- oder Quartenaccorde mit der Quintharmonie auftreten laſſen, ſo werden Vorausnahmen derjenigen Intervallen entſtehen, darein die gebundenen auflöſen müſſen: Ich will nur ein paar herſetzen:

=f	-	f	e		=f	f	e
=d	-	d	c		=d	d	c
-h	-	h	c		-g	g	
-g	-	g			-d	e	
-d	-	c			h	c	
g	d	e			g	g	
		9	8			7	6
		7	6			5	4
		6				6	
						4	

Alſo auch in der weichen Tonart. Vom ſo genannten Terzdecimenaccorde iſt ſchon oben ein mehrers geſagt worden.

§. 12.

Man ſiehet aus dem erſten Theil des Marpurgiſchen Handbuchs ganz deutlich, daß deſſen Verfaſſer die über die Septime hinaufſteigende, freye und ungebundene None, die man zur Zubereitung des ſiebenſtimmigen Terzdecimenſatzes brauchen kan, wenigſtens im Jahr 1755. noch nicht gekannt hat. Als er 1757. den andern Theil deſſelben ſchrieb, ſo hatte er mehr Licht gekriegt, denn da ſagt er S. 138. §. 8. Daß ſo wohl die kleine als groſe None ohne Vorbe-

Vorbereitung erſcheinen könne, und giebt auch Tab. VII. Fig. 9. und 10. Exempel von ſolcher freyen None, die NB. nicht untergeſchoben, ſondern nebſt der Septime über ihren Hauptaccord, auf den ſie ſich gründet, hinauf geſtiegen iſt. Und S. 181. §. 6. ſagt er ausdrücklich, daß der Nonenaccord auf den Dreyklang erbauet ſey, welches man allezeit aus den drey tiefſten Intervallen erkenne, giebt auch folgende 3. Exempel:

9	d	d	d
7	h	b	b
5	g	g	g
3	e	e	es
1	$\overline{C}$	$\overline{C}$	$\overline{C}$

Hier ſagt er ausdrücklich, die None d ſey auf den Dreyklang c e g oder c es g erbauet, und ſolches mit allem Grunde. Aber ſeine zwey Nonen S. 34. Tab III. F. 8. (a) (b) im erſten Theil des Handbuchs, ſollen ſich auf die Septimenaccorde h d f, und h dis fis gründen, und gleichwohl ſoll das untere Ende der None unter dieſen gelegten Grund geſchoben werden. Wie widerſinniſch, wie unnatürlich! Er muß ſeine Nonen, Undecimen und Terzdecimenaccorde im Traume, und zwar in der verkehrten Welt gemacht haben. Er ſage mir, ob ſich die Septime auf einen Hauptaccord gründe oder nicht? Sagt er ja, ſo muß ja die None über die Septime hinaufſteigen, ſoll ſie anders mit dem tiefſten Tone des Septimenaccords eine None machen, oder die Septime iſt keine Septime, ſondern eine None, die Quinte eine Septime, die Terz eine Quint, und der Grundton der Septime eine Terz, und der untergeſchobene Ton erſt der Grundton des Dreyklangs geweſen, worauf die None erbauet worden; Sagt er aber nein, ſo hat er ſeinen Septimenaccord in die Lufft gebauet, und hernach erſt den Grund des Nonenaccords untergeſchoben. Man legt ja erſt den Grund, und alsdann bauet man darauf, was ſich darauf gründen ſoll. Ich wünſche ihm Glück, weil ich ſehe, daß er nach und nach geſcheuter wird. Er wird aber inskünftige nicht mehr ſo pöbelnig ſeyn, und diejenigen Narren ſchelten, die ihm ſeinen Irrthum und verkehrte Händel vor Augen legen. Er ſiehet ja wohl, daß er ſich mit ſolchen ungeſitteten Betragen nur ſelber beſchimpfet.

§. 13.

Der ſo genannte Terzdecimenaccord ſoll auch auf der Dominante eines

Tons gemacht werden können. Der dazu erforderliche Septimenaccord iſt die Quartharmonie mit der groſen Septime, z. E. im C dur f a c e.

Dieſes ſoll der Grund ſeyn, aber er iſt in die Lufft gebauet, oder gelegt, und unter ſolchen müſſen 3. Terzen, oder vielmehr eine 3. eine 5. und eine 7. kriechen, oder untergeſchoben werden . Marpurgs Handbuch I. Th. S. 41. Fig. 14. Tab. IV.

§. 14.

Es iſt aber dem Vater dieſer Mißgeburt nicht darum zu thun, daß ſie würcklich als ein ſiebenſtimmiger Satz im Reiche der Harmonie vorhanden ſeyn, und gebraucht werden ſolle. Dieſe Beſtie mit 7. Hörnern iſt ihm gar zu toll; ſonderlich iſt das Nonen- und Undecimenhorn ſo gefährlich, daß ſie gleich nach deſſen Geburt müſſen abgeſchnitten werden. S. Tab. V. Fig. 2. im Handb. I. Th.

Ich will die Hörner oder Tone mit † bezeichnen, die abgeſchnitten werden müſſen:

13	e
†11	c
†9	a
7	f
5	d
3	h
1	g

Und nun muß ſich dieſe Beſtie bändigen laſſen, und Herrn Marpurg ſo gut danzen, als ein Bär ſeinem Führer. Es bleibt alsdenn nur die Terzdecime übrig, die ſich zur frey anſchlagenden Septime geſellet und die ihre 3. und 5. bey ſich hat, welche Terzdecime oder gebundene Sext ſich ſo dann in die Quint auflöſet, welche der Tenor ſchon vorausgenommen hat, Z. E.

=e	e	d
=c	h	
-g	f	
-c	d	
g	g	
6	7	
4	6	5
	5	

Voraus

Woraus beſtehet nun dieſer Satz mit der gebundenen und diſſonirenden Sexte? Antwort: Die Sexte oder Terzdecime gehöret in die Grundharmonie von c e g, und die übrigen 4. Klänge machen die Quintharmonie mit ihrer Septime aus, g h d f. Wo bleibt aber nun der angenommene Septimenaccord f a c e, worauf ſich dieſe Terzdecime gründen ſolte? Was ſage ich: worauf? Nicht worauf, ſondern unter welche ſich der Terzdecimenaccord gründen ſolte. Aber das iſt ja widerſinniſch und unnatürlich. Ja freylich, denn es iſt aus der verkehrten Welt; da legt man den Grund oben, und bauet hernach abwerts.

Dieſer fünfſtimmige Satz, läſt ſich nun auch dreymahl verkehren; das erſtemahl wird die Quinte, das anderemahl die Terz, und das drittemahl die Septime zum Grunde gelegt:

```
=e ⁀ e  d   ||  =e ⁀ e  d   ||  =e | e  d
=c   h      ||  -g   f      ||   c   h
-g   f      ||  -c   d      ||   g   g
 g   g      ||   g   g      ||   c   d
 c | d      ||   e   H      ||   e   f
     9 8    ||       6      ||       7 6
     6      ||       5      ||       6
     4      ||       4 3    ||       4
     3      ||              ||       2
```

§. 15.

Aber was geſchicht! Das Undecimenhorn iſt wieder gewachſen. Was nun zu thun? O! Herr Marpurg weiß Rath. Nun ſchneidet er ſeiner tollen Beſtie das Terzenhorn ab, und alsdenn kommt ein Satz hervor, der ſich dreymahl verkehren läſt:

```
=e | e  d  |  e | e  d  |  e ⁀ e  d  |  e ⁀ e  d
=c   c     |  c   c     |  c   c     |  g   f
-e   f     |  g   f     |  g   g     |  c   d
-c   d     |  g   g     |  c   d     |  g   g
 g   g     |  c   d     |  e   f     |  c   c  — H
 6   7     |      9 8   |      7 6   |      7     6
 4   6 5   |      7 6   |      6     |      5     5
     5     |      4     |      5     |      4
     4 3   |      3     |      4 3   |      3 2
```

Die vierte Verkehrung ſoll heßlich ſeyn. Ey warum? Man müßte die

Terzdecime zum Grunde legen, und es würde eine am unterm Ende gebundene Septime, die Herr Marpurg ſo ſehr haſſet, zum Vorſchein kommen. Ey laßt ſehen und hören, wie heßlich das Ding ausſiehet und klinget!

=e	f	
=c	d	
-g	g	
-c	h	
e ‿	e	d
	7	6
4	5	4
	3	3
	2	

Was dünkt Ihnen davon, meine Herren? Antwort: Der gebundene Baß macht dem Satz ein ſeltſames Anſehen, denn die Beſtie hat ſich auf den Kopf geſtellet, ſo bald aber der Baß aufgelöſet wird, ſo iſt nichts heßliches mehr vorhanden.

§. 16.

Aus was vor Harmonie aber beſtehet denn nun dieſer Satz mit ſeinen 4. Verſetzungen, vielleicht aus dem in die Luft gebaueten Septimenaccorde f a c e, als der Quartharmonie, und g h d, als Quintharmonie von C dur? Keinesweges; eben ſo wenig, als der vorhergehende, denn das Nonenhorn, welches die 3. im angenommenen Septimenaccorde war, hat müſſen abgeſchnitten werden, und nun wird das f, als der Grund des angenommenen Septimenaccords als Septime zur Quintharmonie von C dur gerechnet, ingleichen das d, welches unter den angenommenen Septimenaccord als die erſte Terz geſchoben wurde, und alsdenn gehöret die Terzdecime e und Undecime c zur Grundharmonie, der Baß, Quint und Septime aber zur Quintharmonie, und der Satz wird in die Quintharmonie aufgelöſet. Das angenommene Fundament aber der Quartharmonie iſt mit ſeiner Septime in der Luft verſchwunden, wie alle die Häuſer welche in die Luft gebauet werden.

§. 17.

Das iſt aber doch eine rechte tolle Beſtie um den Terzdecimenaccord g h d f a c e auf der Dominante: Es iſt ihr auch das Nonenhorn wieder gewachſen. Was nun zu thun? Nun iſt kein anderer Rath, als man muß

ihr

ihr das Terz- und auch das Quintenhorn abſchneiden, ſonſt wird es mit dieſen Nonenhorn alle Harmonienritter zu Boden werfen. Wie wolten ſie

g	h	d	f	a	c	e	}
1	3	5	7	9	11	13	}

in einem Accord bringen? Ja auf der Grundharmonie, oder auf der Finalchorde läſt ſich eine ſolche Terzdecimenbeſtie mit 7. Hörnern ſchon tummeln, da iſt die Grund- und Quintharmonie mit einander vermiſchet, und die Septime kan über ſich auflöſen, das gehet aber auf der Dominante nicht an; Da müſſen ihr 2. Hörner abgeſchnitten werden, es mögen ſeyn welche es wollen. Nun was kömmt denn heraus, wenn die Quint und Terz abgeſchnitten iſt? Folgender Satz, welcher nichts anders iſt, als eine Vermiſchung des Grundtons und Septime der Quintharmonie mit der Sexharmonie:

=e	|	e	d	|	d
=c		c	c		h
-g		a	a		g
-e		f	f		f
g		g	g		g
		7			7
		6	5		5
		4			3
		2			1

§. 18.

Aber halt! Iſt denn in dieſem Satze eine None oder Secund vorhanden? Die None ſoll ja am obern Ende nach Hr. M. und aller wahren Harmoniſten Forderung gebunden ſeyn, und die frey anſchlagende muß abſolut die 3. 5. und 7. bey ſich leiden können; Hier aber muß die 3. und 5. weg gethan werden, wenn die 13. mit der 11. 9. und 7. oder vielmehr mit der 2. 4. und 7. auftreten ſoll. Folglich kan das keine None ſeyn, ſondern es iſt eine 2. und es iſt alſo kein beſchnittener Terzdecimenaccord, ſondern ein Abſtammling von einem Nonenſatze, der fälſchlich vor einen verſetzten Terzdecimenaccord ausgegeben wird, wie Herr M. ſelber bekennet, wenn er S. 44. ſchreibet: Dieſer Satz iſt mit dem vollen Nonenaccorde (der aus 1. 3. 5. 7. und 9. beſtehet) einerley, wie hier zu erſehen:

g T g

g ⁀	g	f	f
c	c	c	h
g	a	a	g
e ⁀	e	d	d
c	f	f	g
6	9	8	7
4	7	6	
	5	5	

Heiſt das nicht einen leichten und bekannten Satz in eine verwilderte Dornhecke verſtecken, und hernach lehren, man müſſe 3. und 5. abſchneiden, wenn man ihn finden wolle? Wenn ein Satz in einen Nonenaccorde ſteckt, ſo braucht man keinen Terzdecimenaccord darzu, ſolchen darzuſtellen.

§. 19.

Im erſten Theil des Handbuchs Tab. V. F. 14. ſtehet noch ein vierſtimmiger Satz, da der Terzdecimenbeſtie gar drey Hörner, nemlich das Undecimen- Quint- und Terzenhorn abgeſchlagen werden. Er ſiehet alſo aus:

=c |	a	a |	g
-e ‿	e	d	h
e	f	f	f
G	G	G	G

Betrachtet man ihn aber genau, ſo ſiehet man bald, daß die None, die er haben ſoll, keine None, ſondern eine Secund iſt, welcher der eigenſinnige Baß, der die Dominante nicht fahren laſſen will, die Auflöſung verſagt, welches darum geſchicht, weil der Tenor den Klang ſchon eine Octav höher hat, in welchen er auflöſen müſte; und daher iſt auch keine Verſetzung mit ihm zu machen. Hat er nun keine None, ſondern eine Secunde, ſo hat er auch ſein Daſeyn dem Terzdecimenaccorde nicht zu dancken, ſondern er beſteht aus der 1. 2. 6. und 7. davon der Baß und Alt aus der Grundharmonie, der Tenor und Diſcant aber aus der Quartharmonie genommen ſind. Bey Orgelpuncten iſt er anzubringen.

§. 20.

Alſo habe deutlich gezeiget und bewieſen, daß es unnatürlich und ungereimt ſey, zu Lehren, daß die 9. 11. (4.) und 13. (6.) vom Septimenaccorde durch unter-

unterſchieben entſpringen ſollen, und daß ſie vielmehr aus der Vermiſchung zweyerley Harmonien entſtehen, auch daß es unnöthig, die gebundene 4. und 6. als 11. und 13. anzuſehen und zu behandeln. Ein Exempel von der gebundenen 6. will noch beyfügen:

=c	b — a —	g — f
-a	a g‿g f	f e f
-f	g e f a	b c a
c	c — — —	c — f
6	7	
4	6 5	
	5	

Man ſiehet leicht, daß ſie in die Grundharmonie, die übrigen 3. Stimmen aber in die Quintharmonie gehören.

Das funfzehende Capitel.

Critik über die vorgegebene Subſtitution der Accorde.

§. 1.

Herr Marpurg wirft S. 93. Anmerk. 5. ſeines Handbuchs den Septimenaccord d fs a c, und ſeine 3. Abſtammlinge 1) fs a c d, 2) a c d fs, 3) c d fs a nebſt dem Nonenſatze H d fs a c, und dem ſogenannten Undecimenaccord G d fs a c in eine Brühe, und ſchreibt es könne einer dem andern ſubſtituiret werden. Diß verſtehet man alſo: Ein jeder von dieſen Sätzen könne da, wo es die vorhergehende Harmonie erlaubt, an des andern Stelle ſtehen, oder jeder könne unmittelbar vor der Harmonie, in welche der Septimenaccord und ſeine drey Abſtammlinge auflöſen können, vorhergehen, und alſo ein jeder unter ihnen des andern Stelle vertreten.

§. 2.

Dieſer Satz hat ſo wenig Grund, als daß der Satz der None H d fs a c, oder der Undecime G d fs a c von Septimenaccord abſtammen ſollen. Von dem Septimenaccorde und ſeinen dreyen Abſtammlingen, die man mit $\frac{6}{5}$, $\frac{4}{3}$ und 2. kenntlich macht, geſtehet man es zu; dieſe vier

Sätze können da, wo es die vorhergehende Harmonie erlaubt, einander ſubſtituiret werden, z. E.

			‖				‖				‖			
c	c	h	‖	c	c	h	‖	c	c	h	‖	c	a	h
a	fs	g	‖	a	a	g	‖	a	fs	g	‖	a	fs	g
e	d	d	‖	e	d	d	‖	e	d	d	‖	e	d	d
A	d	G	‖	A	Fs	G	‖	A	A	G	‖	c	c	H
	7				6				4			6	2	6.
	X				5				3					

Hier macht der Septimenaccord mit ſeinen dreyen Abſtammlingen nur einerley Harmonie aus, nemlich Quintharmonie, deren Diſſonanz, nemlich die Septime und ihre 3. Abſtammlinge, die gebundene 5. 3. und Grundton oder 1. in die Grundharmonie aufgelöſet werden.

§. 3.

Bey dem Satz der None und Undecime aber kan man dieſes nicht behaupten, daß ſie nemlich eben ſo wie die vorhergehenden vier Sätze der Septime, und ihrer drey Abſtammlinge, die Quintharmonie ausmachten, ſondern dieſe beyde ſind eine **Vermiſchung** zweyerley Harmonien, nemlich der Quintharmonie und der Grundharmonie. Im erſten, im Nonenſatze ſtehet der Sextenaccord der Grundharmonie H d g zum Grunde, und iſt mit der Quintharmonie d fs a c vermiſcht; und im andern der Prim- oder Hauptaccord G h d, welcher mit ſeiner Quintharmonie d fs a c vermiſchet wird, wie die Auflöſung beyder deutlich bezeuget, denn der erſte wird in den Sextaccord, und der andere in den Hauptaccord der Grundharmonie aufgelöſet. Beyde ſtehen alſo:

			‖			
=c	c	h	‖	=c	c	h
-a	a	g	‖	-a	a	g
fs	fs	g	‖	fs	fs	g
-d	d	d	‖	-d	d	d
A	H	H	‖	d	G	-
4	9	8		7	9	8
3	7	6			7	8
					4	3.

Will man dieſe beyde Sätze ſechsſtimmig haben, ſo ſiehet man ganz deutlich, daß bey dem erſten nur die Sext g, und bey dem andern die Terz h der Grundharmonie muß darzu genommen werden.

=c ⁀ c

=c	c	h	=c	c	h
-a	a	g	a	a	g
fs	fs	g	fs	fs	g
d	d	d	d	d	-
d	g	-	a	h	-
A	H	-	d	g	-

§. 4.

Man muß alſo einen Unterſchied machen unter den Klängen die zur Quintharmonie d fs a c gehören, und unter denen welche die Grundharmonie g h d ausmachen. Im Nonen- und Undecimenaccorde, wie ſie Herr Marpurg nennet, gehöret der Baß zu der Grundharmonie, die darüber befindlichen Stimmen aber, als der Septimenaccord d fs a c, und ſeine drey Abſtammlinge zur Quintharmonie:

§. 5.

Es iſt alſo falſch, 1.) daß der Nonen- und Undecimenaccord oder Satz vom Septimenaccorde durch das Zuſammenſchieben abſtamme. 2.) Daß dieſe beyde und der Septimenaccord nebſt ſeinen dreyen Abſtammlingen einander ſubſtituiret werden können, ſonſt müſte es ja willkührlich ſeyn, ob man bey der Quintharmonie d fs a c, dem Baſſe d, c, h, a, g oder fis geben wolte.

Die Klänge der Quintharmonie d fs a c kan er bekommen, keinesweges aber h oder g; denn ſo bald die Quintharmonie einen von beyden bekommt, ſo bald iſt ſie mit ihrer Prim- oder Grundharmonie vermiſcht, und folglich iſt es nicht ein Accord mehr, ſondern zwey Accorde, ob ſchon nicht alle drey Klänge der Primharmonie mit der Quintharmonie vermiſchet ſind. Die vorgegebene Subſtitution gilt alſo nur bey den Klängen der Quintharmonie, wenn ſie auch gleich nebſt der Septime die über dieſelbe hinauf geſtiegene None bey ſich hat, nicht aber wenn eine Terz unter die 1. der Quintharmonie geſchoben wird, welche ſo dann die 7. zur 9. macht.

§. 6.

Wie die Klänge der Quintharmonie, welche nebſt der Septime auch die None über ſich (nicht unter ſich) hat, einander ſubſtituiret werden können, ſie-

het man Tab. XI. Fig. 8. Zum erſten mahl ſtehet die 1. zum andern mahl die 3, zu dritten mahl die 5, zum vierten mahl die 7, und zum fünften mahl die 9 zum Grunde, und dieſe wird in der Verkehrung zu einer 7, welche 2. 4. und 6. bey ſich hat.

§. 7.

Dieſes iſt nun wohl der None erlaubt, keinesweges aber der Undecime, welche nicht ſo wie die 9. über den Septimenaccord hinauf ſteigen darf, ſondern ſie muß vorbereitet werden. Will ſich die Undecime oder gebundene Quart ſehen und hören laſſen, ſo muß die Quintharmonie mit ihrer Septime vorhergehen, und ihren Satz vorbereiten, nicht durch das Unterſchieben, ſondern durch das Vermiſchen der Quint- und Grundharmonie. So viel wegen fälſchlich vorgegebenen Subſtitution.

Das ſechzehende Capitel.

Von durchgehenden und Wechſelnoten.

§. 1.

Beyderley Noten, die ordentlich durchgehenden, und Wechſelnoten diſſoniren, wo nicht mit einer, jedoch mit der andern Stimme. Der Unterſchied unter beyden iſt dieſer: Eine Wechſelnote fällt auf den Anſchlag, die ordentlich durchgehende aber folgt auf den Nachſchlag, z. E.

c	d		|	c		d
a	a		|	a		a
e	f		|	e		f
a	g	f	|	a	g	f

In dem erſten Exempel iſt das g im Baſſe eine Wechſelnote, im andern aber eine gemeine durchgehende Note. Der gemeinen durchgehenden Noten können 2. 3. bis 7. nach einander folgen, bey Wechſelnoten aber gehet dieſes nicht an, doch kan vor einer Wechſelnote, auf welcher der Anſchlag geſchicht, eine hergehen, die mit der auf der Wechſelnote folgenden eine Terz ausmacht,

z. E.	g	g		f		|	f		e	
	g	a	f	e	d	|	g	e	d	c.

§. 2. Es

§. 2.

Es finden ſich Wechſelnoten ſo wohl bey denen Hauptaccorden, als auch bey denen von ihnen abſtammenden Sext- und Quartenaccorden. Man beſehe Fig. 9. 10. 11. Tab. XI.

§. 3.

Es finden ſich Wechſelnoten ſo wohl bey denen Septimenaccorden, als auch bey deren Abſtammlingen Fig. 12. 13. 14. 15. Tab. XI. Die Wechſelnoten ſind mit einem Strichlein bemercket.

§. 4.

Es finden ſich ferner Wechſelnoten bey der Auflöſung der gebundenen Quarten, Septimen und Nonen, wie auch bey Auflöſung der übermäßigen Quinten und Nonen Fig. 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. Tab. XII. Man achtet es für eine Schönheit, wenn die Wechſelnoten geſchicklich angebracht werden. Es iſt ſo gar erlaubt, zwey Quinten nach einander zu ſetzen, wenn die erſte eine gemeine durchgehende, und die andere eine Wechſelnote ausmacht. Fig. 8. Tab. XII.

§. 5.

Von gemeinen durchgehenden Noten, als Tranſitu regulari iſt ein mehrers zu leſen im dritten Theil meines Vorgemachs Cap III. Da wird auch erkläret was Groppo, Superjectio und Sublumtio ſey, nemlich lauter ſolche Noten, die zwar diſſoniren, aber auf keinen Anſchlag fallen, und alſo innerlich kurtz ſind. Man pfleget über ſolche durchgehende Noten einen Strich zu ſetzen, welcher biß zu der Note reicht, bey welcher ein neuer Anſchlag geſchehen ſoll.

§. 6.

Zum Beſchluß dieſes Capitels dienet noch zur Nachricht, daß der gantze ſo genannte Terzdecimenaccord, oder die gebundene 4. 6. 7. und 9. vermittelſt einer Wechſelnote und dem darauf folgenden Sextaccord können aufgelöſet werden; Wobey zu mercken, daß die 7. und 9. über ſich, die 4. und 6. aber unter ſich auflöſen. Fig 9. Tab. XII.

Hier iſt nicht nöthig, daß man erſt nur die 13. (6) und hernach die übri-

gen gebundenen Diſſonanzen auflöſe; Die Furcht vor den verbotenen Quinten iſt bey manchen nur gar zu groß. Man darf bey dieſen 4. Diſſonanzen nur zwey abwerts, und zwey aufwerts auflöſen, ſo iſt der Sache gerathen.

Das ſiebenzehende Capitel.

Von den gebundenen Quarten und Sexten, die ſich bey der ungebunden frey anſchlagenden Septime finden.

§. 1.

Da die frey anſchlagende Septime die 5. und 3. bey ſich hat, ſo kan vor der 5. eine gebundene 6. und vor der 3. eine gebundene 4. vorhergehen. Das heiſſt die 3. und 8. der Grundharmonie werden vermiſcht mit dem Baſſe und 7. der Quintharmonie.

§. 2.

Bey dieſer Vermiſchung kan entweder die 5. von der Sext, oder die 3. von der Quart, oder alle beyde zugleich zurück gehalten werden;

7		7	7	
6	5	5	6	5
3		43	4	3.

Dieſe Sätze verdienen, daß man ſie in Noten darſtelle; ſie finden ſich Tab. XII. Fig. 10. 11. 12.

§. 3.

Man kan leicht ermeſſen, daß da der Septimenaccord oder Satz drey Abſtammlinge hat, dieſe dreyerley Sätze auch auf dreyerley Art verſezt werden können.

	6		5	6	7	6.
Der erſte giebt folgende	5		3	4	4	
	4	3.	2	3.	2	

1.) eine gebundene 4, nicht mit 3. und 8. ſondern mit 5. und 6.

2.) eine 2. nicht mit 4. und 6. ſondern mit 3. und 5.

3.) eine

3.) eine gebundene 7. nicht mit 3. und 5. ſondern mit 2. und 4. Man ſehe Fig. 13. 14. 15. Tab. XII.

§. 4.

Gehet vor der 3. bey frey anſchlagender 7. eine gebundene 4. her, ſo kommen durch die Verſetzung folgende drey Sätze hervor:

5	6	7	6	6	
4	5	4		5	4
2		3		2	

Allhier wird die gebundene 4. 1.) zur gebundenen Baßnote, welche 2. 4. und 5. (nicht 6.) über ſich hat; 2.) zur gebundenen 7. die 3. und 4. bey ſich hat; 3.) zur gebundenen 5, welche in den Triton auflöſen muß, und 2. und 6. bey ſich hat. In Noten fallen ſie beſſer in die Augen. Man ſehe Fig. 16. 17. 18. Tab. XII.

§. 5.

Es können bey anſchlagender 7. auch beyde, die 6. und 4. vor der 5. und 3. hergehen, und alsdenn wird die 3. und 8. der Grundharmonie mit dem Grundton und 7. der Quintharmonie vermiſchet. Wie die 12. Figur Tab. XII. ſchon gewieſen hat.

Die Abſtammlinge ſind fremd und artig. Die gebundene 6. wird 1.) zur gebundenen 3. mit 4. und 5; und die gebundene 4. gibt einen gebundenen Grundton, der 3. 4. und 5. über ſich hat, und in $\frac{6}{5}$ aufgelöſet wird. 2.) wird die gebundene 6. zur gebundenen Grundnote, die 2. 3. und 6. über ſich hat, und die Auflöſung geſchicht in $\frac{4}{3}$. Vors 3.) wird die gebundene 6. zur gebundenen 7, und die gebundene 4. zur gebundenen 5; dieſe 7. und 5. aber haben die 2. bey ſich, und die Auflöſung dieſes Satzes geſchicht in den Satz des Tritons mit 2. und 6. Die daher kommende drey Signaturen ſind dieſe:

5	6	6	6	7	6
4	5	3	4	5	4
3	–	2	3	2	2

S. Fig. 19. Tab. XII. und Fig. 1. 2. Tab. XIII.

§. 6.

Nimmt man bey dieſen Bindungen die Auflöſung der gebundenen 6. in der linken Hand voraus, ſo entſtehen fremde aber wohl zu brauchende Sätze. Wir finden ſie Fig. 3. 4. 5. 6. Tab. XIII. Urtheile mein unpartheyiſcher

Kunſtfreund

Kunſtfreund! ob dergleichen fünfſtim̃ige Sätze, da ich ſie aus der Vermiſchung zweyerley Harmonien herleite, und dabey die Septime und ihre Abſtammlinge ganz natürlich brauche, kein beſſeres Fundament haben, als die aus dem unnatürlichen ſo genannten Undecimenaccord ausgeklaubet werden. Will man ſechsſtimmige haben, ſo darf man die Auflöſung der 4. nemlich die darauf folgende 3. nur in der linken Hand vorausnehmen, ſo werden ſie bald da ſeyn, und man braucht keinen unnatürlichen Terzdecimenaccord dazu.

§. 7.

Ehe dieſe Materie verlaſſe, merke nur noch an, daß die gebundene kleine 6. bey frey anſchlagender 7. gar artige Sätze verurſache. Sie kommen in der weichen Tonart vor. Ich will ſie nur mit Buchſtaben und Zahlen beyfügen.

```
    7    |        6   |  6     5+  6+  |  3 ⌒ 7 6
    6 5  |        5   |        3   4   |  8     4+
    ✕    |        4 3 |        2   3   |  5     2
A | e    |  A | Gs    |  c ⌣ c     H   |  A | d.
```

Im erſten Satz iſt die 6. gebunden, im andern die 4. im dritten der Baß, und im vierten die 7. Ich leitete dieſe Sätze im dritten Theil meines Vorgemachs, Tab. XVII. Fig. 5. von der gebundenen 7. die 2. und 4† bey ſich hat, her, allein es iſt natürlicher, ſie von der frey anſchlagenden 7. herzuleiten, bey welcher ſich eine gebundene 6. befindet, die in die 5. aufgelöſet wird. Man merke ſich die übermäßige 5. in Begleitung der 2. und 3. bey gebundenen Baſſe. Läßt man neben der gebundenen 6. auch eine gebundene Quart hergehen, ſo werden dieſe Sätze noch fremder:

```
5     7     |  8 | 5   6    |  6 ⌒ 6   6+  |  3 ⌒ 7 6
3  ⌣  6 5   |  5   4   5    |  3   3   4   |  8 ⌒ 5 4+
8  ⌣  4 ✕   |  3 ⌣ 3        |  6   2   3   |  5   2
A  |  e     |  A ⌣ A   Gis  |  c ⌣ c   H   |  A | d.
```

Das achtzehende Capitel.

Von Verwechſelung der Harmonie des Septimenaccords, und ſeiner 3. Abſtammlinge.

§. 1.

Die Septime hat, wie oben gezeiget worden, drey Abſtammlinge, 1.) Die diſſonirende Quint, 2.) die diſſonirende Terz, und 3.) den diſſonirenden

Grundton

Grundton. Dieſe 4. Sätze werden, wie uns ſchon bekannt iſt, durch folgende Signaturen angezeiget: 7 | $\genfrac{}{}{0pt}{}{6}{5}$ | $\genfrac{}{}{0pt}{}{4}{3}$ | 2.

Dieſe 4. Sätze können auf mancherley Weiſe verwechſelt, oder einander ſubſtituiret werden, ehe die würckliche Auflöſung erfolget; am meiſten aber geſchicht ſolches im Recitativ.

§. 2.

Soll die Verwechſelung nur mit zweyen dergleichen Sätzen geſchehen, ſo gehet es auf zwölferley Arten an, als:

	6		4			6		6	4	6	
7	5	7	3	7	2	5	7	5	3	5	2

4		4	6	4		2	7		6		4
3	7	3	5	3	2			2	5	2	3

§. 3.

Soll die Verwechſelung der Harmonie mit dreyen Sätzen geſchehen, ſo gehets auf vier und zwanzigerley Art an, als:

7	6	4	7	4	6	6	7	4	6	4	7	4	7	6	4	6	7
	5	3		3	5	5		3	5	3		3		5	3	5	

7	4	2	7	2	4	4	2	7	4	7	2	2	7	4	2	4	7
	3				3	3			3					3		3	

6	4	2	6	2	4	4	6	2	4	2	6	2	6	4	2	4	6
5	3		5			3	5		3		5		5	3		3	5

4	2	7	4	7	2	2	4	7	2	7	4	7	4	2	7	2	4
3			3				3				3		3				3

§. 4.

Wollen wir alle 4. Sätze verwechſeln, ſo gibt es wiederum vier und zwanzigerley Arten, als:

7	6	4	2	7	6	2	4	7	4	6	2	7	6	2	4	7	2	6	4	7	2	4	6
	5	3			5		3		3	5			5		3			5	3			3	5

6 7 4 2	6 7 2 4	6 4 2 7	6 4 7 2	6 2 7 4	6 2 4 7
5 3	5 3	5 3	5 3	5 3	5 3
4 7 6 2	4 7 2 6	4 6 7 2	4 6 2 7	4 2 7 6	4 2 6 7
3 5	3 5	3 5	3 5	3 5	3 5
2 7 6 4	2 7 4 6	2 6 4 7	2 6 7 4	2 4 7 6	2 4 6 7
5 3	3 5	5 3	5 3	3 5	3 5

§. 5.

Wir wollen zur Ubung die zwölferley Arten der Verwechſelung in ein Exempel bringen, Tab. XIII. Fig. 7. weiſet es auf.

§. 6.

Alle dieſe Septimen haben den harten harmoniſchen Dreyklang zum Grunde. Erwehlet man aber die kleineſte Septime, die ſelbſt ein Abſtammling von dem Satz der kleinen None iſt, ſo kan man nicht ſagen, daß z. E. gs h d f der Grundaccord ſey, denn der wahre Grund von dieſem Satze iſt E. Dieſe Baſis aber ſtehet oftmahls gleichſam in der Erden, und es kommen nur ſeine 4. Abſtammlinge davon ins Geſicht, als 1.) gs h d f, 2.) h d f gs, 3.) d f gs h, 4.) f gs h d. Wir wollen auch ein kurzes Exempel davon geben; Man kan es vollends durch den Cirkel führen. S. Fig. 8. Tab. XII.

§. 7.

Eine ganz andere Bewandtniß hat es mit der kleinen Septime und ihren Abſtammlingen, die ſich bey der Secundharmonie im Molltone befinden, z. E. im A moll h d f a, d f a h, f a h d und a h d f; Da iſt h d f a der würkliche Stammaccord, der keine Terz unter ſich leidet, wie gis h d f das e zum wahren Grunde hat. Der Stammaccord kan gar gut mit ſeinem erſten und andern Abſtammlinge verwechſelt werden, ehe die Auflöſung erfolget; iſt aber die Diſſonanz im Baſſe, und alſo der dritte Abſtammling vorhanden, ſo erwartet das Ohr gerne die Auflöſung ohne weitere Verwechſelung; Es läſſet ſich die Septime geſchickter in eine Secund verwechſeln, als die Secund in eine Septime. Z. E.

a | a h h

-a ¦	a	h	h	‖	=c ¦	h	a	gis
f	f	-	e	‖	-a	f	-	e
d	d	-	d	‖	-e	d	-	h
d ¦	H	A	Gis	‖	A	A	H	e
			6	‖		2	7	✕
	7	2	5	‖				

§. 8.

Gleiche Bewandtniß hat es mit der Septime auf dem weichen Hauptaccorde, z. E. d f a c, und ſeinen drey Abſtammlingen f a c d, a c d f und c d f a, da läßt ſich auch die Septime beſſer in eine Secund verwechſeln, als die Secund in eine Septime, z. E.

f ¦	f	-	f	‖	g ¦	f	-	f
c ⌒	c	d	d	‖	e ¦	d	c	d
a	a		g	‖	c ¦	a	-	h
f ¦	d	c	H	‖	c ¦	c	d	G
	7	2	6	‖		2	7	7
			5	‖				

§. 9.

Die über ſich auflöſende groſe Septime kan auch in eine 5. und 3. verwechſelt oder verwandelt werden, aber hernach verlanget ſie die Auflöſung:

h ⌒	h	-	-	c	‖	gs ⌒	gs	-	-	a
g	c	e	g	a	‖	e	A	c	e	f
	7	6	4		‖		7	6	4	
		5	3		‖			5	3	

§. 10.

Sie kan auch in eine 2. verwechſelt werden, und zwar ſo wohl in die kleine als groſe:

-h ⌒	h	c	-	‖	-gs ⌒	gs	a	a
g	c	H	A	‖	e ¦	A	G	F
	7	2	6	‖	✕	+7	2	6.

Man ſiehet dieſes Verfahren als einen vorausgenommenen Durchgang an.

§. 11.

Die Ordnung dieſer Verwechſelung kan auch folgende ſeyn: 4. 6. 7. 2.
da denn die Secund klein oder groß werden kan, als: 3. 5.

```
h | h  -  -  c      | c
g | g  e  c  H  (B) | A
    4  6  7  2      | 6
    3  5            |
```

Im Molltone wird die Quint übermäßig:

```
-gs | gs  -  -   a  | a
-e    c   e  e   -    f
 h    a   -  c   cs | f
 e  | e   c  A   G    F
      4   6  7+  4+   6.
      X   5+
```

§. 12.

Die Septime auf der Triade ſuperflua oder dritten Neben-Hauptaccord kan auch vor der Auflöſung in eine Quint verwechſelt werden:

```
-h  | h  -  a  -
-gs | gs -  a  f
 e  | e  c  c  d
 e  | c  e  f  d
 X    7+ 6
      5+ 5
```

Ein mehrers von dieſer Verwechſelung der Septimenſätze und ihrer Abſtammlinge vor der Auflöſung der Diſſonanz iſt zu leſen im dritten Theil meines Vorgemachs im 24. Capitel.

§. 13.

Daß bey denen in vorhergehenden 9. 10. 11. und 12. §. beſchriebenen Verwechſelungen eine Vermiſchung zweyerley Harmonien vorgehe, wird man leicht einſehen; es werden nemlich die Grund- und Quintharmonie mit einander vermiſchet. In dem leztern Exempel §. 12. gehöret die 7. und 5. in die Quintharmonie, die 3. und der Grundton aber in die Grundharmonie. Hierbey iſt noch anzumerken, daß die Trias ſuperflua und ihre Septime kein eigentlicher Stammſatz iſt, ſondern es gehöret noch ein 3. als die wahre Baſis darunter,

darunter, uud alsdenn iſt die uͤbermaͤßige 5. im Grunde der Harmonie eine groſe Septime, und die 7. eine 9.

1	3	5	7	
A	c	e	gs	h
	1	3	5	7 9

Das neunzehende Capitel.

Von der Verwechſelung der Aufloͤſung.

§. 1.

Dieſe Verwechſelung gehoͤret nur in den ſo genanten galanten Styl, und iſt mit Behutſamkeit zu brauchen. Sie entſtehet, wenn eine Diſſonanz nicht von derjenigen Stimme aufgeloͤſet wird, in welcher ſie ſich befindet, indem eine andere Stimme denjenigen Klang hoͤren laͤſſet, welcher die Aufloͤſung ausmacht.

Dergleichen Verwechſelung gehet vor, entweder zwiſchen denen obern Stimmen allein, und dieſe gehet dem Generalbaßiſten wenig an; oder zwiſchen einer obern Stimme und der Baſi deſſelben Satzes.

§. 2.

In dieſer andern Art gehet es alſo her: Wenn die Aufloͤſung in einen Hauptaccord geſchehen ſolte, ſo geſchicht ſie in ſeine Abſtammlinge, nemlich in den Sexten- oder Quartenaccord; Oder wenn die Aufloͤſung in einen Sextenaccord geſchehen ſolte, ſo geſchiehet ſie in einen Haupt- oder Quartenaccord ꝛc. S. Fig. 9. Tag. XIII. Auſer dem Recitativ gefallen ſie mir nicht.

§. 3.

Bey dergleichen verwechſelten Aufloͤſungen haben auch die ungebundenen und frey anſchlagenden Diſſonanzen ſtatt. Z. E.

4+	7				7		7		6		6		6
3	✕	2	b7	7	✕	7	✕	b5	b5	7	b5	b7	5
d	a,	f	c,	g	e,	cis	a,	e	a,	g	e,	cs	fs

an ſtatt

4+	6		6		6		6	6					7
3	5	2	5b	7	5	7	5	b5	b7	7	b7	b7	✕
d	cis,	f	e,	g	gs,	cis	cs,	e	f,	g	c,	cs	d

§. 4.

Das allerwunderlichſte bey dergleichen Verwechſelungen iſt, daß man den verwechſelten Klang einen halben Ton zu erhöhen ſich die Freyheit nimmt, als:

							6	
	2			7	6		5b	
an ſtatt	f	c	|	g	e	|	e	f,
	2	6		7	6+		b5	6+
nimmt man	f	cs		g	e	|	e	a.

§. 5.

Dieſes thut man auch bey Verwechſelung der Harmonie:

					7			6
	2	7		4+	✗		2	5
an ſtatt	f	G	|	c	d	|	B	e,
								6+
	2	7		4+	7		2	5
nimmt man	f	Gs,		c	Ds,		B	e.

Man muß aber wiſſen, daß bey dergleichen Verfahren eine Ellipſis ſtatt hat, welche ſolches entſchuldiget. Ein mehrers iſt hiervon zu leſen, im 25. Capitel des dritten Theils meines Vorgemachs.

Das zwanzigſte Capitel.

Von der Ellipſi, Retardation und Anticipation.

§. 1.

Ellipſis iſt, wenn man mit Fleiß einen Satz, darein eine Diſſonanz pfleget aufzulöſen, ausläſſet, weil das Ohr vorher ſchon weiß, was hätte kommen ſollen, und davor den nächſtfolgenden nimmt: Ich will den ausgelaſſenen Satz mit einem Cuſtode anzeigen; S. Fig 10. Tab. XIII.

§. 2.

Hieher gehören alle Auflöſungen in anderweitige Diſſonanzen, als bey welchen allemahl eine Ellipſis ſtatt findet, z. E:

f, g e

													6				6		
	4	b7			4	5♮			4	7		✕	7	5			7	5	
f,	g	c	‖	g,	a	fs	‖	g,	a	ds	‖	d,	e	fs	‖	c,	f	Gs.	&c.

Man nennet dieſe Ellipſin auch einen vorausgenommenen Durchgang. (tranſitum anticipatum)

§. 3.

Die Retardation hält die anzuſchlagenden Klänge zurück, und die Anticipation ſchlägt ſolche voraus an. Sie finden ſich beyde vornehmlich in den obern Stimmen, und gehen alſo dem Generalbaßiſten wenig an. Die Retardation ereignet ſich bey denen am untern Ende gebundenen Septimen, wie in Fig. 8. Tab. X. zu ſehen. Ein mehrers hiervon ſtehet im 26ſten Cap. des dritten Theils meines Vorgemachs.

Das ein und zwanzigſte Capitel.

Von einigen enharmoniſchen Intervallen.

§. 1.

Das Genus enharmonicum, welches 28. Intervallen in jeder Octav haben muß (ſ. meinen Canonem harmonicum und Anweiſung zur Rationalrechnung) gehöret zwar nicht eigentlich vors Clavier; Weil es ſich aber in der Compoſition zuträgt, daß enharmoniſche Intervallen zum Vorſchein kommen, ſo will nöthig ſeyn von denen vornehmſten etwas zu gedencken. Solche ſollen ſeyn:

1.) Die kleineſte Secund, z. E. dis es.
2.) Die kleineſte Terz, z. E. cis es.
3.) Die gröſſeſte Terz, z. E. b dis.
4.) Die gröſſeſte Quart, z. E. c xf.
5.) Die kleineſte Quint, z. E. xf c.
6.) Die kleineſte Sext, z. E. cis as.
7.) Die gröſſeſte Septime, z. E. c xh.
8.) Die kleineſte Octav, z. E. ais as.

I.) Der

I.) Der kleineſte Ton oder Secunde kan auf dem Clavier nicht harmoniſch aufgeführet werden, doch finden wir ihn offt in der Melodie vorgeſchrieben, z. E.

be	-	-	ds	|	e
c	a	fs	h	|	c

II.) Die kleineſte Terz kan alſo vorkommen:

be	- ⌒	be	d
c	a	a	
g	-	fs	
c	cs	d	

III.) Von der gröſſeſten Terz iſt ſchon Tab. III. F. 12. ein Exempel beygebracht worden.

IV.) Die gröſſeſte Quart kan vorkommen, wenn C dur mit C moll abgewechſelt hat, und dieſes plötzlich in E moll gehen will, z. E:

-g ⌒	gf ⌒	fe	ds	e |	e	ds	e
-cb	a	h	ch	ag	fs		g
be |	f	g	bag	fse |	a	h	e.
6	9 8	7 6	4+		6+ 5	✕	

V.) Die kleineſte Quint darzuſtellen darf man nur die gröſſeſte Quart umkehren, z. E.

be |	f	g	ba	g	fs	e |	e	ds	e
bh	a	h	c	h	a	g	fs		g
g ⌒	gf	fe	ds		e	|	A	H	E.
6b	2	4+	7 b5	6 4			6 5	✕	

VI.) Die kleineſte Sext iſt ſchon Tab. III. F. 13. beygebracht worden.

VII.) Der gröſſeſten Septime Gebrauch lehret uns Herr Telemann, z. E.

g	gs ⌒	gs	fs |	gs	a
b	d	c	-	d	e
G	B	As	A	H	c
	6+	+7	6+	6+	6

VIII.) Die kleineſte Octav kan zum Vorſchein kommen, wenn man von F moll, das dem C moll verwandt iſt, plötzlich in das dem C dur verwandte E moll gehen will. z. E.

ba g

♭a		g	♭a.			g	fs		
f		e	f.			e	ds		
f	H	c	c	H	Ais	-	H.	&c.	
♭	♭7	♮	6♭		♭8		✕		
			4						

§. 2.

Wird dieſe kleineſte Octav umgekehrt, ſo entſtehet die gröſſeſte Prime, oder gröſſeſte Octav, z. E. ♭d ds, und da kan ſich die kleine und gröſſeſte Terz zugleich hören laſſen, z. E.

f			f	e	ds		e	Siehe auch Tab. V.
a	b	c	des		-	c	h	Fig. ultimam.
f	g	a	b			a	gs	

So viel vor einen, der von dieſen enharmoniſchen Seltenheiten noch gar nichts weiß. Sie thun zu rechter Zeit ihre guten Dienſte.

Das zwey und zwanzigſte Capitel.

Kurze Beſchreibung einiger practiſchen Exempel, durch welche man die bißhieher abgehandelte harmoniſche Sätze in mehrere Ubung bringen kan.

§ 1.

Das 1ſte Exempel Tab. XIV. enthält den Gebrauch der reinen Hauptaccorde, nebſt ihren Abſtammlingen, als Sexten- und Quartenaccorde, wie auch der frey anſchlagenden Septime und ihrer Abſtammlinge, als der diſſonirenden Quinte, Terz und Grundtöne. Es kommen auch einige Wechſelnoten vor, die mit einem Strichlein bemercket ſind, zu welchen in der rechten Hand dasjenige geſchlagen wird, was zur folgenden Note gehöret. Die unter den Noten befindliche kleine Zahlen zeigen an, was in der oberſten Stimme am bequemſten kan gegriffen werden, wenn eine gute Melodie ſoll heraus kommen; jedoch darf man ſich eben nicht ſo gar genau daran binden. Man kan dieſes und folgende Exempel als Toccatinen gebrauchen.

§. 2.

Das II^te^ Exempel Tab. XIV. enthält nebſt den vorigen Sätzen auch Neben-Hauptaccorde, nebſt ihren Abſtammlingen, wie auch die frey anſchlagende None, nebſt einigen Wechſelnoten.

§. 3.

Das III^te^ Exempel Tab. XV. enthält nebſt den vorigen Sätzen auch die gebundene Septimen, und ihre Abſtammlinge, wobey auch viele Wechſelnoten vorkommen, welche auf eine neue Art angebracht ſind.

§. 4.

Das IV^te^ Exempel Tab. XVI. ſtellet die beſondern Auflöſungen der Septime, nebſt einigen durchgehenden Septimen vor.

Die frey anſchlagende Septime hat die Ehre anzufangen. Es kommt auch die über ſich auflöſende Septime mit ihren abſtammenden Vorausnahmen darinnen vor.

§. 5.

Das Vte Exempel Tab. XVI. hat ſein vornehmſtes Abſehen auf diejenigen Diſſonanzen, welche durch die Vermiſchung zweyerley Harmonien hervorkommen, als da ſind die gebundene Quarte und None, wobey ſich auch eine über ſich auflöſende Septime findet. Gleich im erſten Tact wird die vorhergegangene Quintharmonie und ihre Septime mit der Grundharmonie vermiſcht, und dadurch entſtehet die gebundene Quart und None, welche abwerts auflöſen; Die Septime aber ſiehet ſich genöthiget über ſich in die Octav, verſtehe bey liegenbleibenden Baſſe, zu gehen. Im andern Tacte wird die Quint- und Sextharmonie mit einander vermiſchet. Durch dieſe Vermiſchung bekommen wir Nonen und Undecimen, oder beſſer geſagt, Quarten, ohne einen ſogenannten Undecimenaccord nöthig zu haben, oder vorzugeben, denn wenn die Quarte mit der None ꝛc. erſcheinet, ſo gehet allemahl eine Vermiſchung zweyerley Harmonien vor. Im acht und zwanzigſten Tacte iſt deutlich zu erſehen, daß der ſogenannte Undecimenaccord nichts anders iſt, als eine Vermiſchung der Quint- und Grundharmonie, denn die lincke Hand giebt die Grundharmonie, die allhier E dur iſt an, und die rechte Hand behält die vorher gegangene Quintharmonie H dur mit ihrer Septime.

§. 6. Das

§. 6.

Das VI^{te} Exempel Tab. XVII. fähret in der Vermiſchung zweyerley Harmonien fort, und liefert einen Gang, da bey Auflöſung der Quarte und None die dabey befindliche Septime ihre Auflöſung biß in den folgenden Tact verſparet, und in ſolchen zur Quarte wird, welche ſo denn in die Terz auflöſet.

§. 7.

Das VII^{te} Exempel Tab. XVIII. hat es vornemlich mit der frey anſchlagenden None auf der Quintharmonie nebſt der gebundenen Quarte und None zu thun. Unſere heutigen Componiſten gebrauchen dieſe frey anſchlagende None auf der Quintharmonie ſehr ſtark. Sie leuchtet als ein ſchöner vergüldeter Knopf auf dem Gebäude der Quintharmonie. Dieſe None ſteigt über die Septime der Quintharmonie hinauf, da hergegen die Rameauiſche und Marpurgiſche unter den Baß des Septimenaccords auf eine ganz unnatürliche Art kriechen. Das macht, ſie ſind ſo niederträchtig.

§. 8.

Das VIII^{te} Exempel Tab. XVIII. bringet die gebundene Quarte mit ihren mancherley Arten der Auflöſung in Ubung, und zwar die reine Quarte im Verhalte 4: 3. Im dritten Tacte löſet ſie ſich auf einer Wechſelnote auf, und macht mit ihr eine frey anſchlagende Secund aus. Man wird alle mögliche Arten der Auflöſung der gebundenen Quarte in dieſem Exempel finden.

§. 9.

Das IX^{te} Exempel Tab. XVIII. hat es mit der vergrößerten und verminderten Quarte zu thun. Die übermäßige None, die ſich dabey findet, reſolviret über ſich in die Decime. Die vornehmſten Eigenſchafften der verminderten Quarte ſind im XII. Capitel vom §. 37. bis 42. angezeiget worden.

§. 10.

Das X^{te} Exempel Tab. XIX. hat ſein vornehmſtes Abſehen auf die gebundenen Nonen und deren mancherley Auflöſungen.

§. 11.

Das XI^{te} Exempel Tab. XIX. hat es hauptſächlich mit der über ſich auf-

löſenden groſen Septime, und denen von ihrem Satze abſtammenden Sätzen zu thun. Man hat dabey anzumerken, daß, da es der groſen Septime auf der Grundharmonie erlaubet iſt, über ſich zu reſolviren, ihrer Replike, nemlich dem diſſonirenden Grundtone der Secunde, ein gleiches Recht zugeſtanden werden müſſe, wie der fünfte und 6. Tact beſagt. Was neues!

§. 12.

Im XII[te] Exempel Tab. XIX. iſt vornemlich auf die frey anſchlagende Septime bey gebundener Quart und Sext und ihre Abſtammlinge geſehen worden. Man hat nicht nöthig, dieſe Quart eine Undecime und dieſe Sext eine Terzdecime zu nennen. Dieſe frey anſchlagende Septime macht auch die ſonſt ſchön conſonirende Sext zur Diſſonanz, und nöthiget ſie zur Reſolution.

§. 13.

Das XIII. Exempel Tab. XX. ſtellet noch mehrere dergleichen Bindungen dar, da bey der frey anſchlagenden Septime vor der dazu gehörigen Quint eine gebundene Sext, und vor der dazu gehörigen Terz eine gebundene Quart hergehet. Die davon abſtammenden Sätze ſind neu und artig.

§. 14.

Im XIV. Exempel Tab. XX. iſt vornemlich die am unterm Ende gebundene Septime zu Hauſe. Wird ſie in einen Hauptaccord aufgelöſet, ſo hat ſie nebſt der Secund die Quart, wird ſie aber in einem Sextenaccord aufgelöſet, ſo hat ſie nebſt der Secund die Quint bey ſich ꝛc. Wer den Gebrauch aller in dieſen Exempeln befindlichen Sätze recht innen hat, der wird mit Con- und Diſſonanzen wohl umgehen können. Wollen wir eine kurze Recapitulation von allen bisher abgehandelten Sätzen machen, ſo kan es folgende ſeyn:

Die Harmonie enthält:

I.) Hauptaccorde und davon abſtammende Sexten- und Quartenaccorde.

II.) Septimenaccorde, und davon abſtammende Accorde 1.) der diſſonirenden Quint, 2.) Terz, und 3.) Grundtöne.

$\frac{6}{5}$ $\frac{4}{3}$ 2

Wozu

Wozu auch noch der frey anſchlagende Nonenſatz mit ſeinen Abſtammlingen zu rechnen.

III.) Vermiſchung der Harmonien und daher entſtehende gebundene Quarten, Nonen, und über ſich auflöſenden Septimen, wie auch die Septimen, die nicht mit der 4. und 9. ſondern erſt hernach aufgelöſet werden.

Das drey und zwanzigſte Capitel.

Von denen Grenzen der Tonarten und muſikaliſchen Cirkel.

§. 1.

Es iſt ſehr nöthig, daß ein Generalbaßiſt wiſſe, in was vor Nebentone eine zum Grunde erwehlte Tonart ausweiche. Deñ wer etwas aus dem Kopfe ſpielen will, der wird ohne dieſe Wiſſenſchaft ſich nicht weit verlaufen, oder wohl gar in fremde weit abgelegene Tonarten hinein plumpen, und damit ſeine Unwiſſenheit verrathen.

§. 2.

Die Sache kurz zu faſſen, ſo iſt zu wiſſen, daß jede Tonart fünf Nebentonarten habe, in welche ſie natürlicher und ungezwungener Weiſe ausweichen kan.

Eine harte Tonart hat 2. andere harte, und 3. weiche Nebentonarten; und

Eine weiche Tonart hat 2. andere weiche, und 3. harte Nebentonarten.

Solche Nebentonarten leicht zu finden, iſt nöthig zu wiſſen, welche weiche Tonart einer harten am nechſten verwandt ſey, ſolche iſt allemahl diejenige, die einerley Bezeichnung mit der harten hat, als z. E. C dur und A moll, G dur und E moll, F dur und D moll haben einerley Bezeichnung mit einander. Alſo iſt A moll unter den Molltönen dem C dur am nechſten verwandt, und alſo auch das C dur dem A moll. Weis man dieſes, ſo darf man nur zu einem ſolchem Paar die Ober- und Unterquint ſuchen, ſo hat man die natürlichen Grenzen einer Tonart beſtimmt. Ich will die Haupttonart mit ihrer am nech-

ſten verwandten harten oder weichen Tonart in die Mitten, und ſo dann die Ober- und Unterquinten darüber und drunter ſetzen:

G dur	E moll	Diejenigen Nebentonarten, die C dur hat, die
C dur	A moll	hat auch A moll, und ſo mit allen übrigen.
F dur.	D moll.	

§. 3.

Alſo weichet eine jede harte Tonart aus in die 2. 3. 4. 5. und 6. und jede weiche Tonart in die 3. 4. 5. 6. und 7. Die harte in fünf andere über ſich, und die weiche in fünf andere unter ſich. Die harte in die Quint und Quart dur, und in die Sext, Terz und Secund moll. Die weiche aber in die Quint und Quart moll, und in die Terz, Sext und Septime dur.

§. 4.

Die Ausweichung in die Quint hat vor allen andern den Vorzug, weil die Quint nach der Octav das vollkommenſte Intervall iſt. Jedoch beruhet die Wahl vornehmlich auf dem Willen des Setzers oder Spielers. Offt läßt man auch das unvollkommenere vor dem vollkommenern hergehen, damit deſſen Schönheit deſto beſſer hervor leuchte. Ich will mich anjetzo hierbey nicht länger aufhalten, ſondern nur ſo viel ſagen, daß es ſehr gut ſey zu wiſſen:

Wie man von C dur in A moll gehet, ſo kan man auch
von G dur in E moll, und
von F dur in D moll gehen, und alſo auch umgekehrt.

§. 5.

Wie nun die Tonleiter z. E. von C dur eingerichtet iſt, ſo müſſen auch die Leitern von G dur und F dur eingerichtet werden; Das heiſt: G dur bekömmt ein fis, und F dur ein bh; Und da A moll ein gis braucht, ſo braucht E moll ein dis, und D moll ein cis: Dannenhero ſind in den Grenzen der Tonart C dur nöthig: c cis d dis e f fis g gis a b h c, und alſo auch im A moll.

§. 6.

Derjenige Klang, durch welchen ſich eine Nebentonart von der Haupttonart unterſcheidet, iſt das Mittel in ſolche auszuweichen; und alſo weichet man von C dur aus

durch fis ins G dur;
durch dis ins E moll;
durch cis ins D moll;
durch ♭h ins F dur;
durch gis ins A moll;

§. 7.

Der Ausweichungs Ton, der gleichſam die Thür zur Nebentonart aufſchlieſet, kan ſich auf 6. biß ſiebenerley Art ſehen und hören laſſen. Alſo kan ſich das fis, durch welches man von C dur in G dur ausweichet, als ein Grundton, Secund, Terz, Quart, Quint und Sext gebrauchen laſſen. S. lin. 5. No. 1. Tab. XX. Das gis, durch welches man von C dur in A moll ausweichet, kan ſich als einen Grundton, übermäßige Secund, Terz, Triton, übermäßige Quint und groſe Sext ſehen und hören laſſen. S. Lin. 5. No. 2. Das ♭h, durch welches man von C dur in F dur ausweichet, kan als ein Grundton, kleine Secund, kleine Terz, Quart, falſche Quint, kleine Sext, und kleine Septime gebraucht werden. S. No. 3. L. 6. Tab. XX. Das cis, durch welches man von C dur in D moll ausweichet, kan ſich zeigen als einen Grundton, übermäßige Octav, übermäßige Secund, groſe Terz, Triton, übermäßige Quint, und groſe Sext. S. No. 4. Tab. XX.

§. 8.

Wie ſichs nun mit C dur und A moll verhält, ſo verhält ſichs mit allen übrigen Dur- und Molltönen, deren Zuſammenhang man am beſten im muſikaliſchen Cirkel erſehen kan, wie ſolcher in dem erſten Theil meines Vergemachs befindlich, und welchen ich Tab. XXIV. beyfügen will.

§. 9.

Der erſte iſt von Herrn Capellmeiſter Heinichen erfunden, und folget in demſelben auf einen Durton allemahl ſein ihm am nechſten verwandter Mollton. Soll es aber umgekehrt ſeyn, ſo fängt man im A moll an, und gehet rückwerts, nemlich von A moll ins C dur, u. ſ. f. Ich will ſolche mit ihren Ausweichungsnoten beyfügen. S. Tab. XXI. F. 1. und 2.

§. 10.

Der andere iſt eine Erfindung des Herrn von Mattheſon, in welchen

6. von denen Molltönen ſich den Rang vor ihren Durtönen nehmen. Man kan ſolchen auch rückwerts und nach Belieben anfangen, wo man will.

§. 11.

Im dritten Theil meines Vorgemachs habe auch folgende ſehr natürliche Art, in welcher allemahl 2. Dur- und 2. Molltöne auf einander folgen, bekannt gemacht, und auch ſolchen ſchon oben Tab. II. in lauter Hauptaccorden dargeſtellet. Gibt man denen Verbindungsnoten Septimen, und verwechſelt den Septimenaccord mit ſeinen 3. Abſtammlingen, vermiſchet dabey die Harmonie der Verbindungsnoten mit der drauf folgenden Harmonie, ſo wird man bald lernen, wo die Diſſonanzen anzubringen ſind. S. Fig. 3. Tab. XXI.

§. 12.

Kehret man dieſen Cirkelgang um, ſo kommt folgender zum Vorſchein:

C dur	D moll	G moll	F dur
B dur	C moll	F moll	Es dur
As dur	B moll	Es moll	Des dur
Fis dur	Gis moll	Cis moll	H dur
E dur	Fs moll	H moll	A dur
D dur	E moll	A moll	G dur

C dur.

S. Fig. 4. Tab. XXI.

§. 13.

Man merke bey dieſen Cirkelgängen an, daß die Verbindungsnote allemahl einen Septimenaccord, oder einen von ſeinen Abſtammlingen ausmacht; Wenn nun dieſe Harmonie mit der nechſt folgenden vermiſcht wird, ſo entſtehen alle mahl gebundene Quarten und Nonen, wie auch über ſich gehende Septimen, oder deren Abſtammlinge, als aufwerts gehende übermäßige Quinten, bey welchen eine Vorausnahme der Sext ſtatt hat, in welche dieſe Quinten aufgelöſet werden.

§. 14.

Nachfolgender Cirkelgang iſt auch ganz natürlich:

C dur

C dur	A moll	E moll	G dur
D dur	H moll	Fs moll	A dur
E dur	Cs moll	Gs moll	H dur
Fs dur	Ds moll	Ais moll	Cs dur
As dur	F moll	C moll	Es dur
B dur	G moll	D moll	F dur.

Er ſtehet nebſt ſeinen Verbindungsnoten Fig. 5. Tab. XXI.

§. 15.

Kehret man dieſen Cirkelgang um, ſo kommt folgender wohl zu brauchender zum Vorſchein:

C dur	F dur	D moll	G moll
B dur	Es dur	C moll	F moll
As dur	Des dur	B moll	Es moll
Fs dur	H dur	Gs moll	Cs moll
E dur	A dur	Fs moll	H moll
D dur	G dur	E moll	A moll.

§. 16.

Auch folgender Cirkelgang verdienet beygefüget zu werden:

C dur	G dur	E moll	A moll
D dur	A dur	Fs moll	H moll
E dur	H dur	Gs moll	Cs moll
Ges dur	Des dur	B moll	Es moll
As dur	Es dur	C moll	F moll
B dur	F dur	D moll	G moll.

Es iſt hier anzumerken, daß G moll an C dur, wo angefangen worden, anſtößet. Jngleichen daß D dur A moll auf einer, und A dur auf der andern Seiten hat, welcher Umſtand 6. mahl vorkommt. Kehret man dieſen Gang um, ſo folget auf C dur G moll, auf B dur F moll ꝛc. und dieſes giebt Gelegenheit den Mollton mit dem Durtone zu verwechſeln. Es kommt dieſe Verwechſelung ſechs mahl vor, wie folgendes Vorbild zeiget:

C dur	G moll	D moll	F dur
B dur	F moll	C moll	Es dur
As dur	Es moll	B moll	Des dur
Fs dur	Cs moll	Gs moll	H dur
E dur	H moll	Fs moll	A dur
D dur	A moll	E moll	G dur

S. Fig. 6. Tab. XXI.

§. 17.

Folgende Circulation iſt noch natürlicher, als die vorhergehende:

C dur	E moll	A moll	G dur
D dur	Fs moll	H moll	A dur
E dur	Gs moll	Cs moll	H dur
Ges dur	B moll	Es moll	Des dur
As dur	C moll	F moll	Es dur
B dur	D moll	G moll	F dur

Rückwerts ſtehet ſie alſo:

C dur	F dur	G moll	D moll
B dur	Es dur	F moll	C moll
As dur	Des dur	Es moll	B moll
Fs dur	H dur	Cs moll	Gs moll
E dur	A dur	H moll	Fs moll
D dur	G dur	A moll	E moll.

§. 18.

Ich kan nicht umhin einen guten Vortheil bekannt zu machen, welchen ich bisher bey meiner Information gebraucht habe.

Anweiſung wie man ſich bey der Ausweichung von einer Tonart zu der andern zu verhalten.

Voraus iſt zu wiſſen, daß ſich die Tonarten in dreyerley Sorten theilen, als 1.) in ſolche, bey welchen nichts vorgezeichnet wird; 2.) in ſolche, die ein oder mehr × vorgezeichnet haben, und 3.) in ſolche, die ein oder mehr b vorgezeichnet haben.

0. oder nichts wird vorgezeichnet bey C dur und A moll.

1. ✕ haben G dur und E moll.	1. b haben F dur und D moll
2. ✕ haben D dur und H moll.	2. b haben B dur und G moll.
3. ✕ haben A dur und Fs moll.	3. b haben ^{b}E dur und C moll.
4. ✕ haben E dur und Cs moll.	4. b haben ^{b}A dur und F moll.
5. ✕ haben H dur und Gs moll.	5. b haben ^{b}D dur und B moll.
6. ✕ haben Fs dur und Ds moll.	6. b haben ^{b}G dur und ^{b}E moll.
7. ✕ haben Cs dur und ✕ A moll.	7. b haben ^{b}C dur und ^{b}A moll.

Das wären zuſammen 28. Tonarten in Betracht ihrer verſchiedenen Abzeichen.

Hierbey merke man ſich folgende 8. Puncte.

I.) Von C dur und A moll in ſolche die ✕ vor ſich haben gehet man durch fallende Quarten, ausgenommen von A moll in G dur die gleich neben einander liegen.

II.) Von einer Tonart die ✕ hat, in eine ſolche die mehrere ✕ hat, gehet man durch fallende Quarten.

III.) Von einer Tonart die b hat, in eine ſolche die ✕ hat, gehet man durch fallende Quarten.

IV.) Von einer Tonart die b hat, in eine ſolche die weniger b oder gar nichts hat, gehet man durch fallende Quarten.

V.) Von C dur und A moll in ſolche die b vor ſich haben gehet man durch ſteigende Quarten, ausgenommen von C dur in D moll, die gleich neben einander liegen.

VI.) Von einer Tonart die b hat, in eine ſolche die mehrere b hat, gehet man durch ſteigende Quarten.

VII.) Von einer Tonart die ✕ hat, in eine ſolche die b hat gehet man durch ſteigende Quarten.

VIII.) Von einer Tonart die ✕ hat, in eine ſolche die weniger ✕ hat, gehet man durch ſteigende Quarten.

Die Ausweichung geſchicht entweder durch die groſe Septime der Tonart wohin man will, z. E. von C dur in G dur durchs fis; oder durch die Quart der Tonart wohin man will, z. E. von C dur in F dur durchs b;

```
          6+
   7  6   4                    |          6    4
   ✕  5   3   4+  6            |   b7  5b   b3   4+   6
C  D  Fs  A   C   H            |  C   C   E    G    B    A
                  G            |                         F
```

Der Raum einer Quart hat allemahl noch eine Tonart zwiſchen ſich, z. E. zwiſchen C dur und G dur liegt A moll, und zwiſchen A moll und E moll liegt G dur, und ſo weiter.

Hat man weit zugehen, ſo kan man die zwiſchen liegende Tonarten zum Theil überhüpfen.

Geſezt es ſolte einer von E dur ins C moll gehen, ſo muß es nach dem VII. Punct durch ſteigende Quarten geſchehen, als:

E dur, A dur, D dur, G dur, C dur, F dur, B dur, Es dur. Da nun das C moll zwiſchen B und Es dur liegt, auch Es dur und C moll einerley Bezeichnung haben, ſo kan man gleich von B dur in C moll gehen.

Will man alle zwiſchen liegende Molltöne mit berühren, ſo wird die Reiſe auf folgende Tonarten zugehen:

E dur, Fis moll, A dur, H moll, D dur, E moll, G dur, A moll, C dur, D moll, F dur, G moll, B dur, C moll, wie in obangeführten Cirkel des Herrn Capellmeiſter Heinichen zu erſehen.

Nun ſtehets einem wieder frey, ob er nicht an ſtatt der Molltöne Durtöne überhüpfen will. In dieſem Fall könte die Reiſe alſo gehen:

```
               7        6       6       6       6
 ✕    6        ✕        5       5       5       5    b
 E   Eis  Fs   Fs   H   ds  e   gis  a  cis  d  fs   g
─────────────────────────────────────────────────────
      7
      ♮    b
      g    c.
```

Solte aber einer z. E. von As dur ins E moll gehen, ſo müſte die Reiſe durch fallende Quarten eingerichtet werden, als:

As dur, Es dur, B dur, F dur, C dur, G dur, E moll.

Wolte er in denen dazwiſchen liegenden Molltönen einſprechen, ſo würde die Tour alſo gehen:

As dur, F moll, Es dur, C moll, B dur, G moll, F dur, D moll, C dur, A moll, G dur, E moll.

Da

Da ſtehets einem nun wieder frey, ob er Dur- oder Molltöne überhüpfen will, aber nur allemahl einen, oder aufs höchſte zwey, ſonſt leidet die Ordnung der Natur Gewalt.

Solte und müſte aber die Ausweichung plötzlich geſchehen, ſo könte es im enharmoniſchen Geſchlechte angehen wie Fig. 1. und 2. Tab. XXII. beſagt.

Von C moll in E moll gehet es, wenn keine Zeit gelaſſen wird, an, wie Fig. 3. Tab. XXII weiſet.

§. 19.

Die bisherigen Componiſten haben ſich die Grenzen der Tonarten ſehr erweitert, in dem ſie z. E. dem C dur auch C moll, und folglich dem G dur G moll, und F dur F moll an die Seite ſetzen. Aber denen einer harten Tonart verwandten Molltönen, z. E. im C dur dem A moll, E moll und D moll werden ſie nicht leicht A dur, E dur und D dur an die Seite ſetzen. Ich will allhier nicht unterſuchen, ob es, wenn man den harten Tonarten die weichen gleiches Nahmens an die Seite ſetzet, nicht eine Ubertretung des Geſetzes der Natur ſey? Denn wenn ichs auch gleich bündig erwieſen hätte, ſo würde man doch ſagen, daß es galant laſſe dieſes Geſetze zu übertreten.

§. 20.

Wenn es in behöriger Ordnung geſchicht, und man ſich mit Fleiß vorgeſetzt hat den natürlichen Sprengel einer Tonart zu erweitern, ſo kan man zwar z. E. von C dur in F dur, und folglich gar bald in G moll und C moll ꝛc. kommen; allein ſo plötzlich ohne alle Zubereitung von C dur in C moll zu platzen, ehe man noch näher verwandten Tonarten ihr Recht gethan hat, das heißt wenigſtens eine muſikaliſche Verwegenheit und muthwillige Ubertretung des Geſetzes der Natur, welches mit wenigen Worten heiſſet: **Mache keinen Sprung.**

§. 21.

Es iſt alſo viel natürlicher im C dur erſt G moll mit G dur zu verwechſeln, und dann erſt C moll mit C dur, als gleich von C dur in C moll zu gehen. Ich will die Sache in zwey kurze Exempel bringen. Sie ſtehen Tab. XXII. Fig. 4. und 5.

Wie läßt dieſes Verfahren? Eben ſo ſchön, als weñ ein Verirrter ſich bald wieder zu recht findet. Iſts aber nicht beſſer ſich gar nicht zu verirren?

§. 22.

Die Gewohnheit iſt eine Tyrannin. Man läßt ſich den reiſenden Strom ſo mit hinreiſen, ohne zu unterſuchen, obs löblich ſey oder nicht. Unmuſikaliſchen Zuhörern klingt ein ſolches Verfahren fremd. Sie laſſen ſichs gefallen und ſagen, es ſey ſchön, und alſo iſt der Grund davon: Gefallen an einer Sache haben weil ſie fremd iſt, ob es gleich beſſer wäre, wenn ſie gar nicht zum Vorſchein käme.

§. 23.

Eine dergleichen angebrachte Ausweichung von G dur in D moll ſtatt D dur, welches aber ſchon da geweſen iſt, und alſo ſolches Verfahren gut macht, findet ſich in dem Choral: An Waſſerflüſſen Babylon, oder, Ein Lämlein geht und trägt die Schuld. Da läßt die Ausweichung nach A moll ſchön in D moll, über die Worte: Da muſten wir viel Schmach und Schand ꝛc. oder: und wenn des Creuzes Ungeſtüm mein Schiflein treibet üm und üm. Ja man kan an ſtatt D moll B dur ergreiffen, und durch einen Meiſterſatz, das Schif wiederum auf die rechte Bahn bringen. Siehe Fig. 6. Tab. XXII.

§. 24.

Eine feine Ausweichung z. E. von G dur in D moll findet ſich auch in dem Choral Kyrie Gott Vater, über die Worte: groß iſt dein' Barmherzigkeit, ſ. Fig. 7. Tab. XXII.

§. 25.

Eine ſchöne Verwechſelung des Es moll mit Es dur iſt anzubringen über die Worte: Solls zum Sterben gehn, in Fig. 8. Tab. XXII. Sie kommen vor in dem Liede; Wer iſt wohl wie du?

§. 26.

Die Worte in dem Liede: Ein feſte Burg iſt unſer GOtt: **Der Fürſte dieſer Welt wie ſauer er ſich ſtellt**, laſſen ſich auch ſchön ausdrücken, wenn man C moll mit C dur verwechſelt. S. Fig. 9. Tab. XXII.

§. 27.

Ein mehrers würde in einem kurzen Begriffe überflüßig ſeyn. Etwas muß ich einem annoch nicht gnugſam geübten Generalbaßiſten zum Troſte ſagen, daß

daß es nemlich eben nicht abſolut nothwendig ſey, alle übergeſchriebene Diſſonanzen allemahl zu greiffen. Die Septimen und ihre Abſtammlinge, die diſſonirende Quint und Terz, können oftermahlen ohne Nachtheil der Harmonie weg gelaſſen, und dafür der Hauptaccord und ſeine zwey Abſtammlinge genommen werden. Ja es iſt oft beſſer, man läßet eine Diſſonanz weg, als daß man mit ihrer allzu ſclaviſchen Auflöſung mit der concertirenden Hauptſtimme ekelhafte Octaven macht. Ich muß dieſes mit einem Exempel erläutern. Man ſehe Fig. 1. Tab. XXIII. Wenn in dieſem Exempel gleich die 7. und 9. nebſt der diſſonirenden 5. weg gelaſſen werden, ſo ſchadet es doch der Harmonie nicht das geringſte, ja es iſt beſſer, als wenn man mit der Concertſtimme ekelhafte Octaven macht.

§. 28.

Das ängſtliche Bemühen alle Signaturen mit zu machen, gibt, zumahl in Solis und Triis oftermahlen zu vielen Fehlern Anlaß. Es gehöret dahero eine groſe Behutſamkeit darzu, damit man nicht, anſtatt Fehler zu vermeiden, deſto mehr Fehler mache. Allhier gilt auch: Beſſer zu wenig als zu viel. Geſezt der Generalbaßiſte greift bey Vermiſchung der Grund- und Quintharmonie ſo gleich den Hauptaccord, und bringt die Töne der Quintharmonie nicht mit in die Grundharmonie, ſo iſt es ja nichts anders als die mit Fleiß gelehrte Vorausnahme der Auflöſung, z. E:

-b	b	a
-g	g	f
-e	e	f
-c	c	
g	a	
c	f	
	9	8
	7	8
b7 -	4	3

§. 29.

Aber dafür hat man ſich ſehr zu hüten, daß man nicht die Terzen und Sexten verwechſele, und eine groſe nehme, wo eine kleine ſeyn muß, und auch umgekehrt. Hiervon wird unſer beliebter Herr C. Ph. E. Bach in ſeiner Lehre vom Accompagnement ein mehrers vortragen, ich eile zum Beſchluß, und gebe Tab. XXII. Fig. 10. und Tab. XXIII. noch zwey Exempel zur Ubung.

Wer

Wer das letzte accurat ſpielen kan, der iſt ſchon ziemlich mit der Harmonie bekannt. Es ſteckt ein doppelter Contrapunct all' ottava darinnen. Die erſten ſieben Tacte werden bey Eintritt des achten in der rechten Hand eine doppelte Qunit höher geſpielet. Es führet durch den ganzen Cirkel, fängt im b D an, und endiget ſich im x C.

§. 30.

Dieſes muß noch zum Beſchluß anrathen: Man laſſe ſich dieſes Buch mit Schreibpappier durchſchieſen, und bringe die mit Buchſtaben gegebene Exempel in Noten, ſo werden ſie deutlicher in die Augen fallen. (*) Ein fleiſiger Student der Harmonie wird dieſes mit Luſt thun, und hier und da gute Anmerkungen und Beyſpiele aus guten Muſikalien beyfügen können. Hätte ich ſie alle wollen in Kupfer bringen, ſo würde das Buch manchem, der es doch am nöthigſten braucht, zu koſtbar worden ſeyn.

§. 31.

Nun hier iſt mein kurzer Begrif der Lehre von der Harmonie, über welchen Herr Marpurg in ſeinen critiſchen Läſterbriefen ſeinen Verleumdungsgift ſchon ausgeſpien hat, ehe er ſolchen geſehen, und ehe er der Preſſe übergeben worden. Was wird er nun thun, da er heraus iſt, und ich ihm bloß von der Liebe zur Wahrheit gedrungen, ſo freymüthig geſagt habe, was Er wegen ſeines Handbuchs von mir ſchriftlich verlanget hat? Ich ſehe ſchon voraus, wie Er ſeine Pfeile wider mich ſpitzen und vergiften wird. Aber Tela praeviſa minus nocent. Ich verlache ſeine Läſterungen und Verunglimpfungen, und werde ſie keiner fernern Antwort würdigen. Es kommt nun auf das Urtheil unpartheyiſcher Kunſtkenner an. Dieſe mögen frey urtheilen, ob ſeine aufgewärmte rameauiſche unnatürliche Unterſchiebung und gezwungene Ableitungen der ſtudirenden Jugend vortheilhafter ſind, als meine auf die Ordnung der Natur gegründete Lehren von der Vermiſchung der Harmonie ꝛc. Einem gegründeten Urtheil werde mich gar gerne unterwerfen, wenn es zumahl mit Beſcheidenheit und Menſchenliebe gewürzt iſt. Es ſey ferne von mir gegen meine Gegner ſolche Läſterungen und Verleumdungen drucken zu laſſen, wie Herr Marpurg gegen mich gethan hat. Wahre Chriſten ſind kein Echo das auf ſchelten wieder ſchilt, und den Schimpf mit Schimpf vergilt. Er ſoll wiſſen,

(*) Man kan auch die Noten abſonderlich binden laſſen, oder alſo daß man ſie kan herausſchlagen.

wiſſen, daß Er nicht mich, ſondern ſich ſelbſt beſchimpfet hat, und daß es noch Leute gibt, die ſeine unchriſtlichen Spöttereyen verabſcheuen. Ich wünſche ihm eine wahre Erkentniß ſeiner ſelbſt, ſo wird es ihm gereuen, ſo feindſelig gegen mich gehandelt zu haben. Dieſes muß noch von ihm melden: Er gibt in ſeinen critiſchen Verleumdungsbriefen eine Geſellſchaft von Muſikgelehrten vor Fragt man aber nach deren wahren Nahmen, ſo iſt es niemand als er alleine. Bald heiſſet er Neologos, bald Hypographus, bald Matz bald Barthel ꝛc. Mit dieſen falſchen Vorgeben ſuchet er die muſikaliſche Welt zu hintergehen, und ſeinen Spöttereyen ein Anſehen zu geben. Er pfleget auch, wider GOttes klares Verbot, anderer Leute Arbeit von Wort zu Wort nachdrucken zu laſſen, und ſeine vermeynten klugen Anmerkungen darüber zu machen, wie er es mit meinen Sendſchreiben an Herrn Organiſten Hofmann in Breßlau würklich gemacht, und mich dadurch in Schaden geſetzt hat. Man wird ſich aber deswegen ſchon gehörigen Orts zu beklagen wiſſen.

§. 32.

Ihr aber, meine geehrteſte deutſche Kunſtverwandten und Liebhaber harmoniſcher Wahrheiten! haltet mir meine etwa begangene Schwachheit zu gute, und beurtheilet dieſe meine wohlgemeynte Arbeit nicht nach der Strenge, weil doch kein Menſch, und auch nicht leicht ein Buch ohne alle Fehler iſt. Ihr ſehet, daß die Ehre unſerer deutſchen Nation meine Triebfeder geweſen, und daß wir nicht nöthig haben, uns von einem Ausländer und ſeinen Anhängern die Harmonie lehren zu laſſen. Die Gründe die uns die Natur an die Hand gibt, müſſen alle mahl beſſer und gewiſſer ſeyn, als unnatürliche und erzwungene Ableitungen. Betrachtet meine nicht alle gleich runde Noten als Schalen, deren Bedeutung aber als den Kern. Künftig will mich, ſo ich länger lebe, mit meinen Notengriffel beſſern, und mich bemühen ſchönere zu liefern. GOtt ſegne meine Freunde, und bekehre meine Feinde! Das ſey das

E N D E.

Nachricht.

Denen Freunden der Orgelbaukunſt gebe zur Nachricht, daß im Manuſcript bey mir fertig liegt:

Die geheim gehaltene Kunſt der Menſuration.

Die Herren Orgelbaumeiſter werden uns ſchwerlich was von dieſer Materie ſchreiben, denn ſie halten dieſe Kunſt ſehr geheim. Einem Organiſten und Bauinſpectoren aber iſt daran gelegen ſolche zu verſtehen. Ich bin bereit ſie druken zu laſſen, wenn ich es nur ohne meinen Schaden thun kan. Ich will den Preiß von der Berechnung und Ausmeßung der Weite der Orgelpfeifen nicht höher als 8 Ggr. ſetzen. Bringe ich nur ſo viele Liebhaber zuſammen, daß ich keinen Schaden zu beſorgen habe, ſo will auch ohne zu hoffenden Profit dieſes nützliche Werk mittheilen. Es werden alſo die Herrn Liebhaber aufs höflichſte erſucht, ſich in einem poſtfreyen Briefgen deswegen zu melden.

Sonſten ſind noch bey mir gedruckt zu haben:

1.) Vorgemach der muſikaliſchen Compoſition, oder ausführliche Anweiſung zum Generalbaß in 3. Theilen, mit 98. Kupfertafeln, à 1. Thlr. 12. gr.

2.) Anweiſung zur harmonikaliſchen Rechen- und Meßkunſt mit einem Kupfer à 10. Gr.

3.) Geſpräch von der Temperatur mit einem Kupfer à 4. Gr.

4.) Anweiſung zur Temperatur und Stimmung der Orgel und des Claviers mit einem Kupfer à 4. Gr.

5.) VI. Sonatine per il Cembolo ſolo, opera prima. à 6. Gr.

6.) — — — Opera ſeconda à 6. Gr.

7.) IX. Choralvorſpiele à 3. Gr.

8.) Cirkularie vors Clavier und Violin à 2. Gr.

9.) Meine Sachen aus den Hafneriſchen und Schmidiſchen Verlag.

10.) Mit Fleiß gemeſſene Monochorde, eins á 1. Rthl.

Allerhand gute geſchriebene Muſicalia vor die Kirche und die Cammer um einen ſehr billigen Preiß.

Eine ausführliche Beſchreibung des Monochords liegt im Manuſcript fertig, und ſuchet einen billigen Verleger.

Regiſter

Regiſter
der vornehmſten Sachen.

A.

Anticipatio. Cap. XX.
Anverwandtſchaft der Harmonien. C. III.
Anweiſung zur Ausweichung, C. XXIII. §. 17.
Ausweichungsklang. Cap. XXIII. §. 6. kan ſich auf mancherley Art ſehen laſſen. Cap. XXIII. §. 7.

B.

Begrif, kurzer der Harmonie, C. XXII. §. 14.
Beleuchtung der Lehre von dem Nonenaccord. C. III.
Beſichtigung der Lehre von Undecimen- und Terzdecimenaccord. C. XIII. §. 1.
Bewegung, dreyerley. C. IV. §. 3.
Bindung, wo deren Löſung. C. XI. §. 7.
Cirkelgang in Hauptaccorden. Cap. V. §. 6. mit Septimenaccorden und deſſen Abſtammlingen. Cap. XI. §. 11.

C.

Cirkelgänge, allerhand Arten. C. XXIII.

D.

Diſſonanzen, die durch die Vermiſchung zweyerley Harmonie entſtehen. C. XXII. §. 5

E.

Ellipſis, Cap. XX.
Eßig, ſaurer, harmoniſcher. C. VI. §. 9.

F.

Fortſchreitung in der weichen Tonart, Cap. V. §. 4.

G.

Geſetz der Natur, Cap. XXIII. §. 19.
Geſtalten der kleinen Septime, Cap. IX. §. 7.
Geſtalten, unterſchiedene, der Intervallen der Terzen und Quinten C. II. §. 1.
Grenzen der Tonarten, C. XXIII. ſind ſehr erweitert worden. C. XXIII. §. 18.
Grund, wahrer des ſo genannten Terzdecimenaccords C. XII. §. 17.
Grundharmonie, deren Verwandtſchaft, C. III. §. 1. f.

H.

Hauptaccorde, harter und weicher, ſtecken beyde in tiefen Tönen C. I. §. 5. reiner, dur und moll, wie ſie alle an einander hängen, C. V. §. 6. Exempel zu deſſen und ſeiner Abſtammlinge Ubung. C. XXII.

J.

Intervallen, einige enharmoniſche, C. XXI.

K.

Klang, kein einfaches, ſondern vermiſchtes Weſen, Cap. I. §. 1.
Klangſtuffen der weichen Tonart. C. V. §. 3.

M.

Marpurg, nimmt das Rameauiſche Syſtem an. C. XII. §. 4.
Melodie, woher ſie entſpringe. C. IV.
Melodiſche Treppe, wo ſie gefunden wird, Cap. I. §. 6.

N.

Natur des Klangs, C. I. und C. XIII.
Natur caracteriſirt die kleine Septime, Cap. IX. §. 2.
Nebenhauptaccorde, C. VI. wem ſie zu vergleichen, Cap. VI. §. 7.
None, freye, ungebundene C. X. kriechet nicht unter den Septimenaccord, ſondern ſetzet ſich über denſelben. C. X. §. 1. falſche Lehre davon, ibid. der gebundenen None Urſprung. C. XII. §. 1. 6. 27. kleine wie ſie entſtehet, C. XII. §. 16. übermäßige C. XII. §. 44. Nonenexempel zu deren Ubung C. XXII §. 10. None, will nicht von der am obern Ende gebundenen Septime abſtammen. C. XIII. §. 18. Nonenſatz, der Grund der kleineſten Septime ꝛc. C. X. §. 4. hat 4. Abſtammlinge. C. X. §. 7. deſſen Sitz. C. XII. §. 17. kan ſich auch auf den Kopf ſtellen. C. XIII. §. 5.
Noten, durchgehende und Wechſelnoten. C. XVI.

O.

Octaven, falſche, Frage nach deren Urſprung. C. XII. §. 66. deren Gebrauch, ibid. und §. 67. 68.

Q.

Quartenaccord. C. VIII. deſſen Urſprung. ib. dreyerley davon zu merken. C. VIII. §. 3.

Quarte, gebundene komt durch Vermiſchung hervor. C. XII. §. 33. gröſſere, deren Urſprung. C. XII. §. 34. kleinere, C. XII. §. 38. mancherley Auflöſungen derſelben. C. II. §. 2.

Quinten, haben viererley Geſtalten. C. II §. 2. ein- zwey- drey- vierfach. C. II §. 2.

R.

Rameau, deſſen verkehrte Lehre von Unterbauen unter den Septimenaccord C. XII. §. 4. wird widerlegt, ibid.

Regel der Fortſchreitung. C. IV. §. 2.

Retardation. Cap. XX.

S.

Secund, übermäßige, deren Urſprung. Cap. XII. §. 61.

Septime, freye, ungebundene, C. IX. Septimenaccord, deſſen dreyfache Verſetzung. C. IX. §. 5. durchgehende. C. XI. §. 13. gebundene, und ihre Abſtammlinge. C. XI. am untern Ende gebundene C. XXII. §. 14. und woher ſich entſtehet. C. XII. §. 25. frey anſchlagende, C. XXII. §. 12. Bindung bey ſolcher C. XXII. §. 13. über ſich auflöſende, C. XII. §. 57. beſondere Auflöſungen derſelben, C. XXII. §. 4. wird nur um der Methode willen zum Urſprung der 4. und 9. gemacht. C. XII. §. 2. 3. Septimen entſtehen durch Vermiſchung C. XXI. §. 2. ſind auf allrn Klangſtuffen anzutreffen. C. XI. §. 3. Die Lehre von deren Abſtamlingen iſt keine Grille C. XI. §. 11. deren mancherley Auflöſungen C. XI. §. 12. biß 15.

Sextenaccord, deſſen Urſprung, C. VII. drey Puncte ſind von ihm zu wiſſen nöthig. C. VII. §. 5. Cirkelgang zu deſſen Ubung. C. VII.

Sexten ſind umgekehrte Terzen C. VII. §. 10. übermäßige. C. VII. §. 8. kleineſte, deren Urſprung. C. VII. §. 9. gebundene, diſſonirende. C. XVII. §. 7.

Subſtitution, Critik darüber C. XV.

T.

Terzen, wie mancherley die Geſtalt derſelben. C. II. §. 3. 4.

Thier mit 7. Hörnern. C. XII. §. 65.

Ton, kleineſter. C. XXI.

Tonart, weiche, deren Urſprung. C. I. §. 2. deren Quintharmonie hat die groſſe Terz nöthig. C. V. §. 2. wie ſie zu bezeichnen. C. V. §. 3. wird der harten an die Seite geſetzt. C. XXIII. §. 18.

Triton, was ſich vor ein Unterſchied dabey findet. C. IX. §. 8.

U.

Undecime oder Quarte entſtehet durch Vermiſchung. C. XII. §. 19. vergröſſerte, Frage darnach. C. XIV. §. 3. verminderte, Frage darnach. C. XIV. §. 4.

Unterſchieben, iſt unnatürlich. C. XII. §. 18.

V.

Vermiſchung der Harmonien C. XII. was durch ſolche hervorkommt. ibid.

Verſetzung des Septimenaccords macht die Quint und Terz zu Diſſonanzen. C. IX. §. 6.

Verwechſelung der Harmonien. C. XVIII. der Auflöſung. C. XIX.

Vormund, harmoniſcher bey der weichen Tonart. C. V. §. 2.

Z.

Zahl, die ſiebente gibt Gelegenheit zur Fortſchreitung und Melodie. C. IX. §. 4.

Lobenſtein, gedruckt bey Georg Friedrich Authenrieth. 1760.

XXIV.

Kupfertabellen

zum

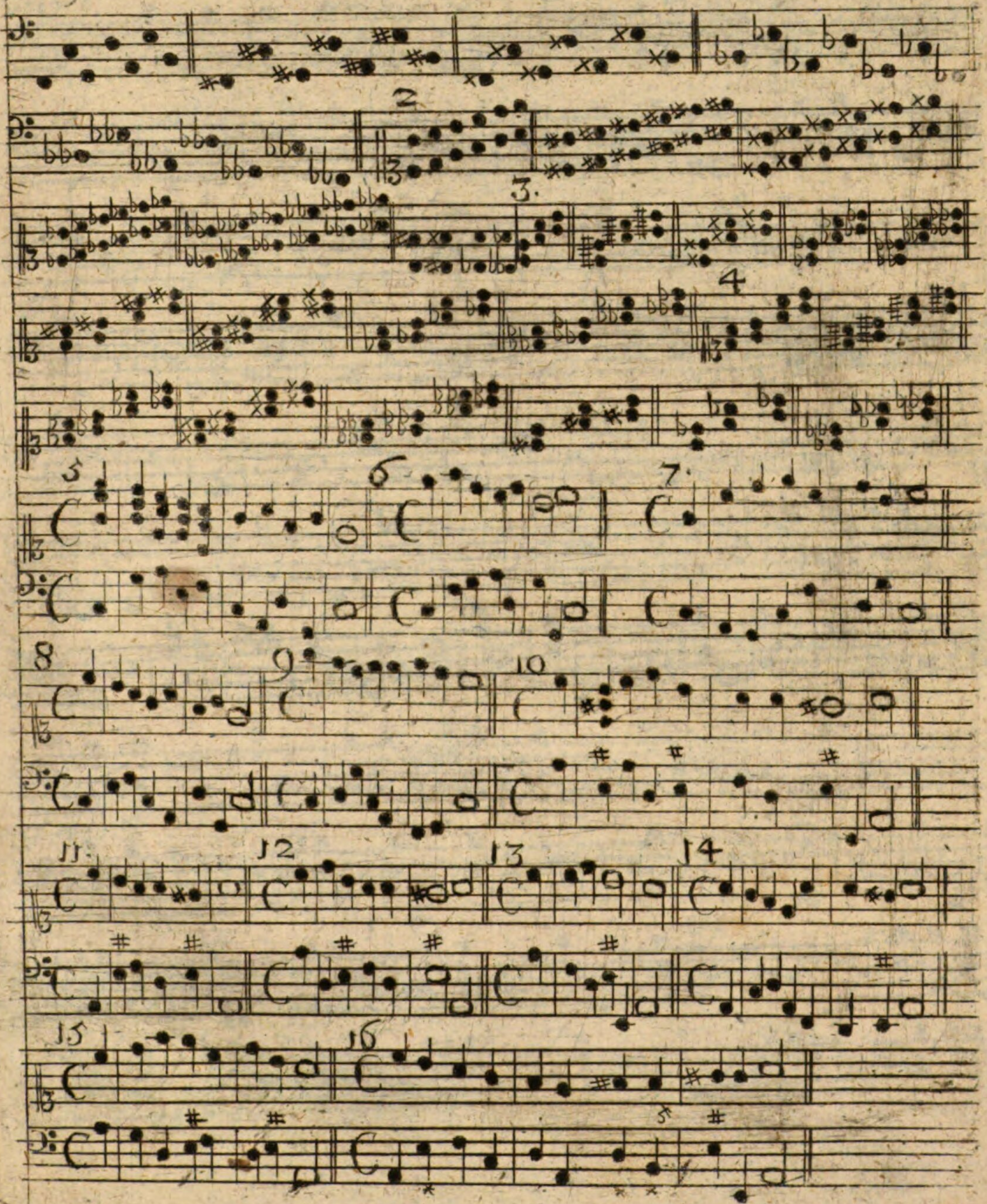
Compendio Harmonico

gehörig.

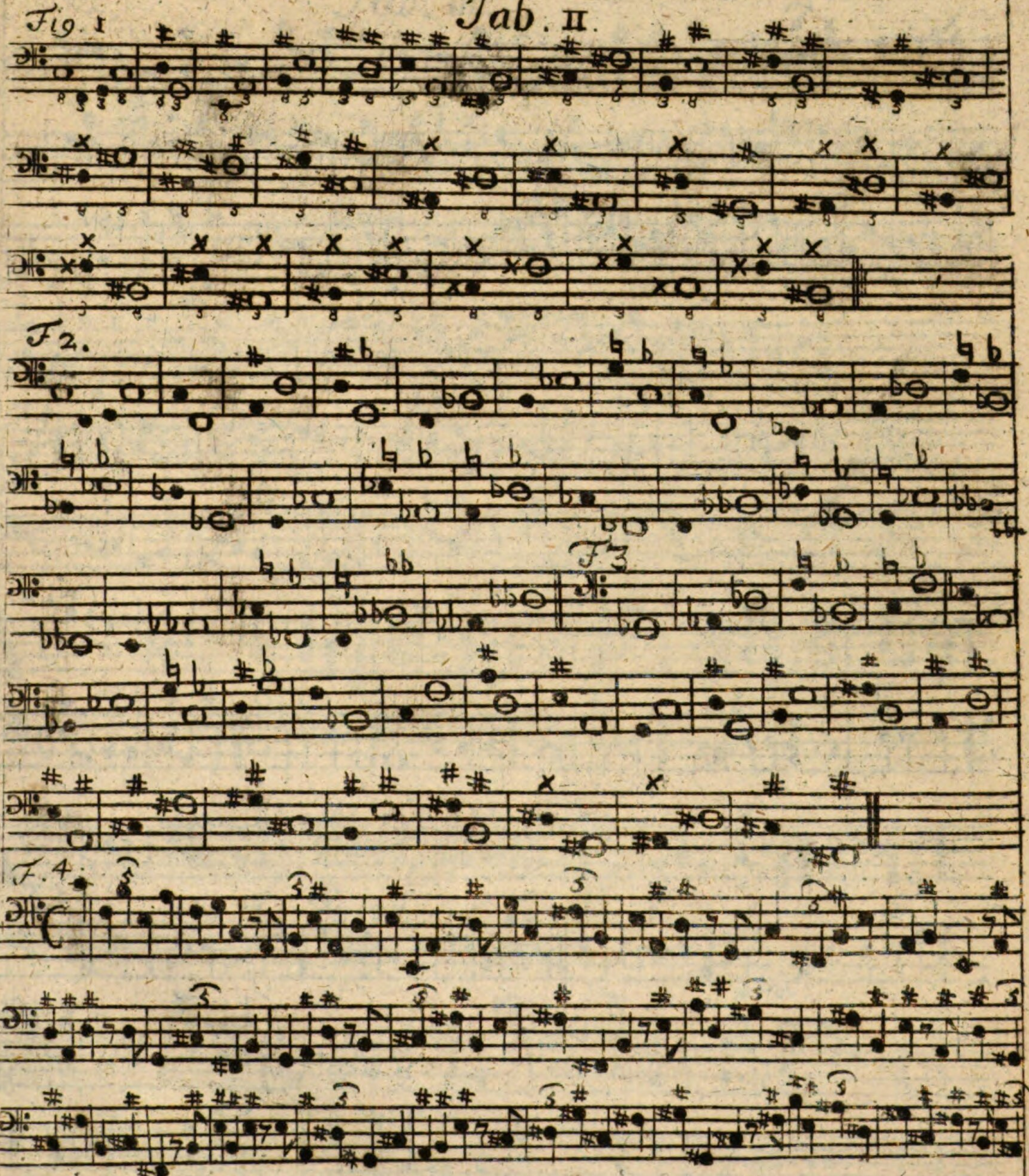
Dieſes Blat wird vor die Tabellen gebunden.

Fig. 1

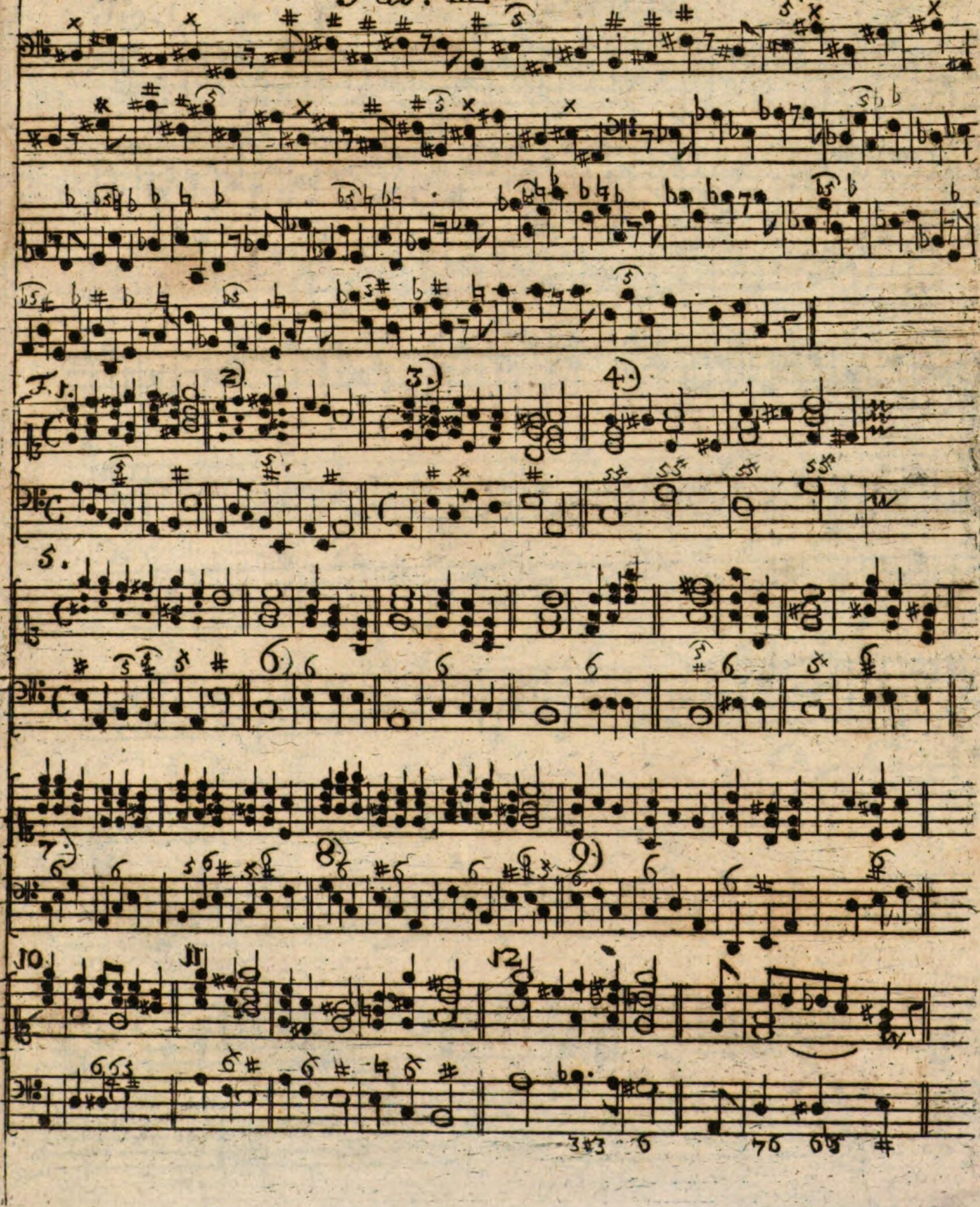
Tab. I.



Tab. II

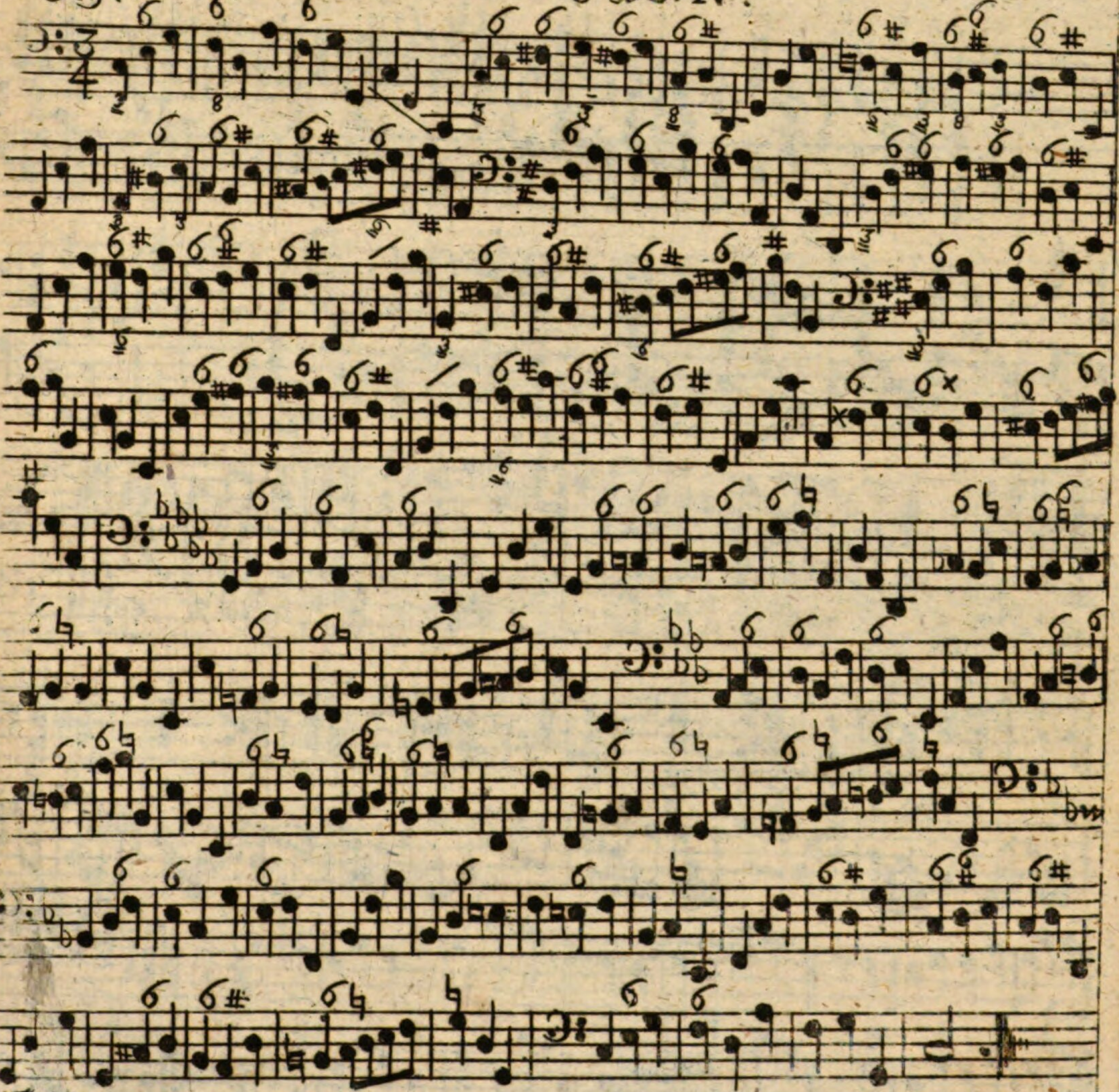


Tab. III.

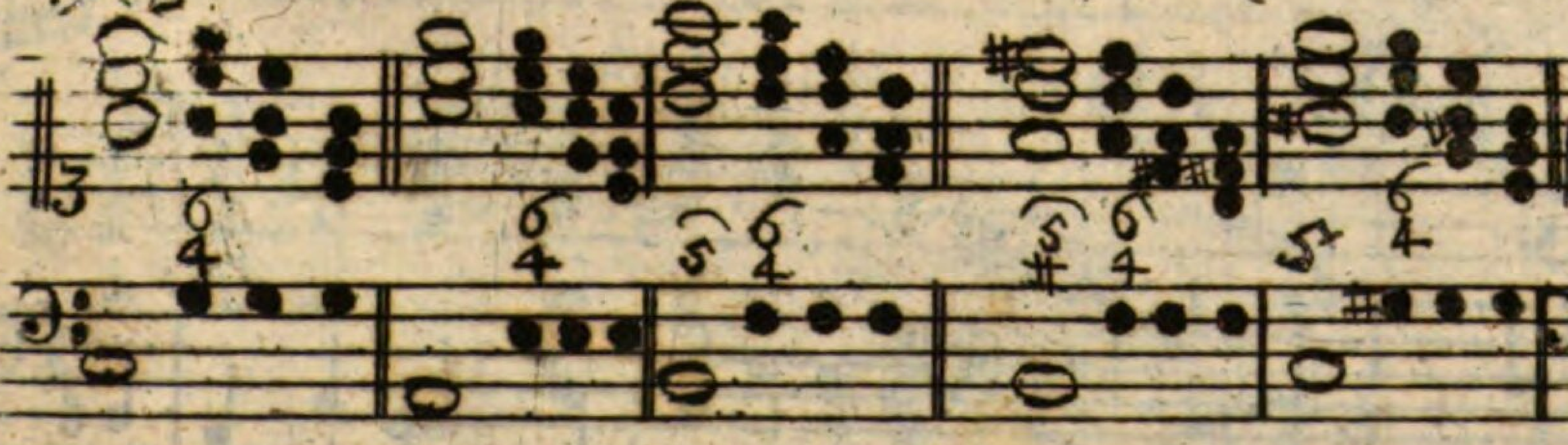


Tab. IV.

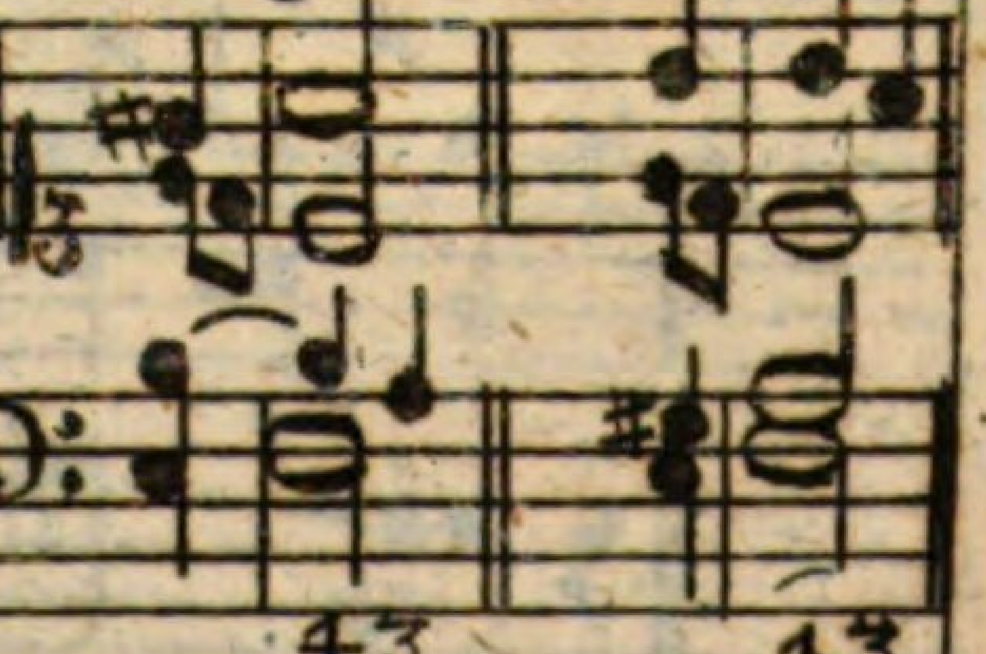
Fig. 1

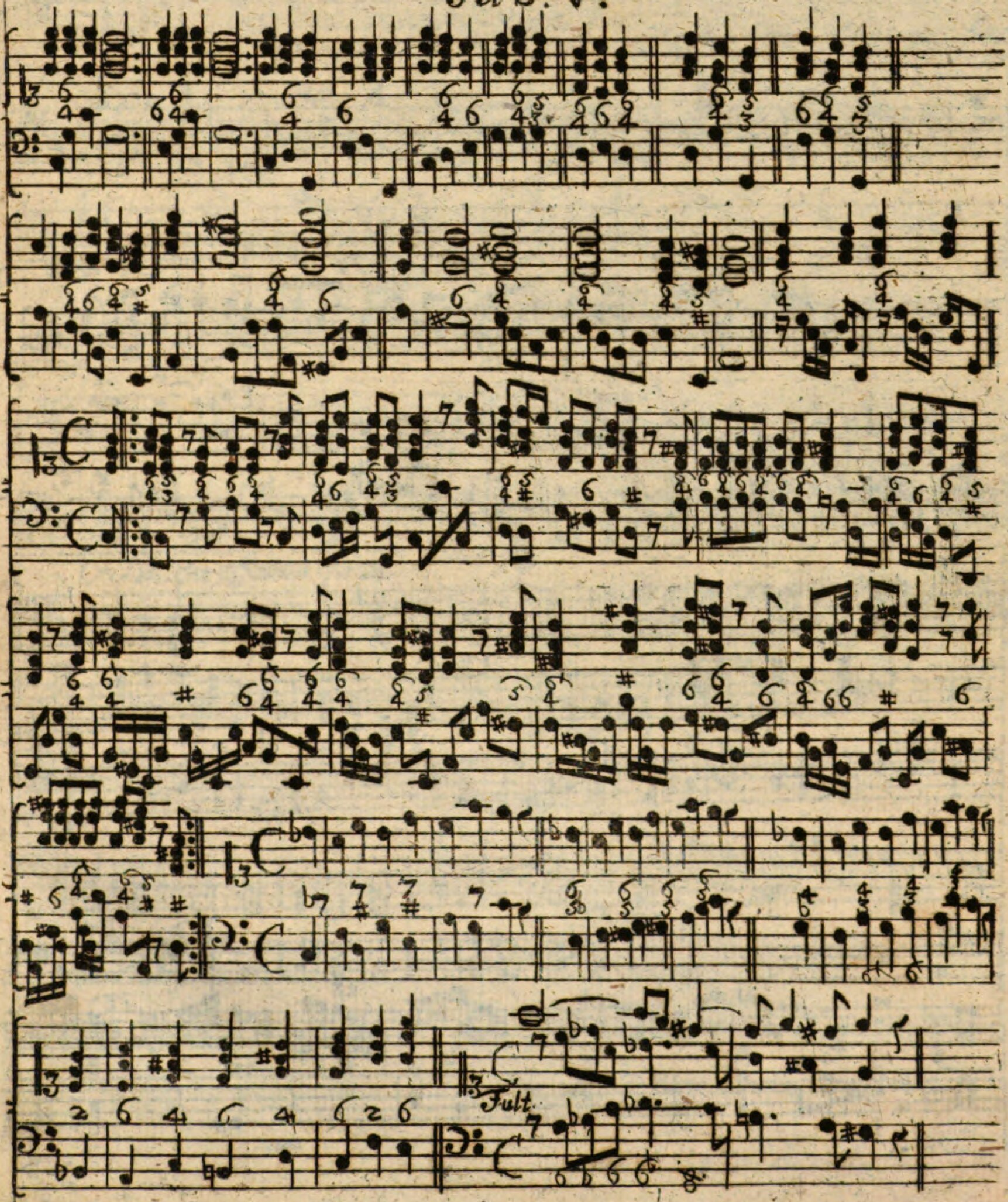


F. 2

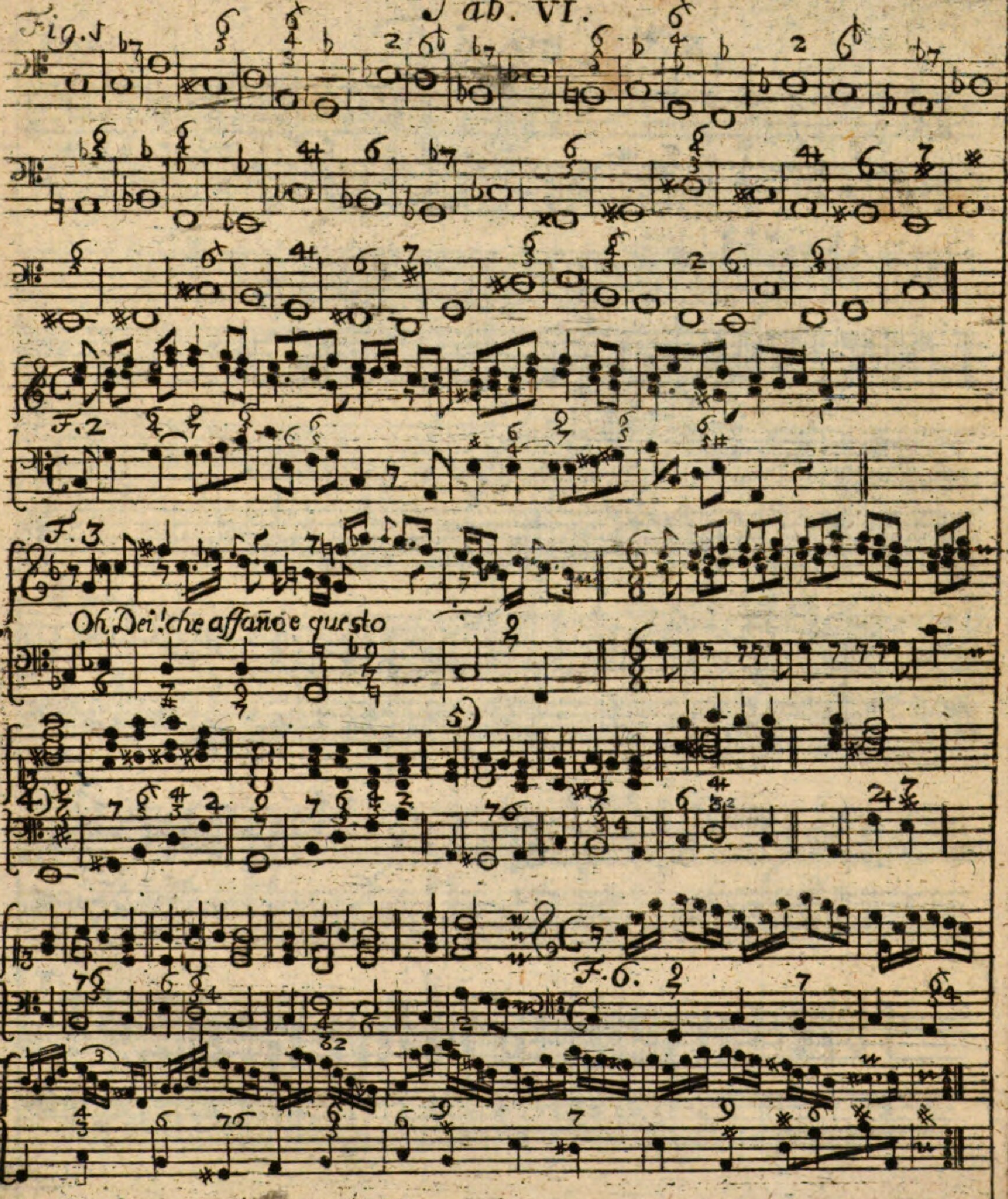


F. 3

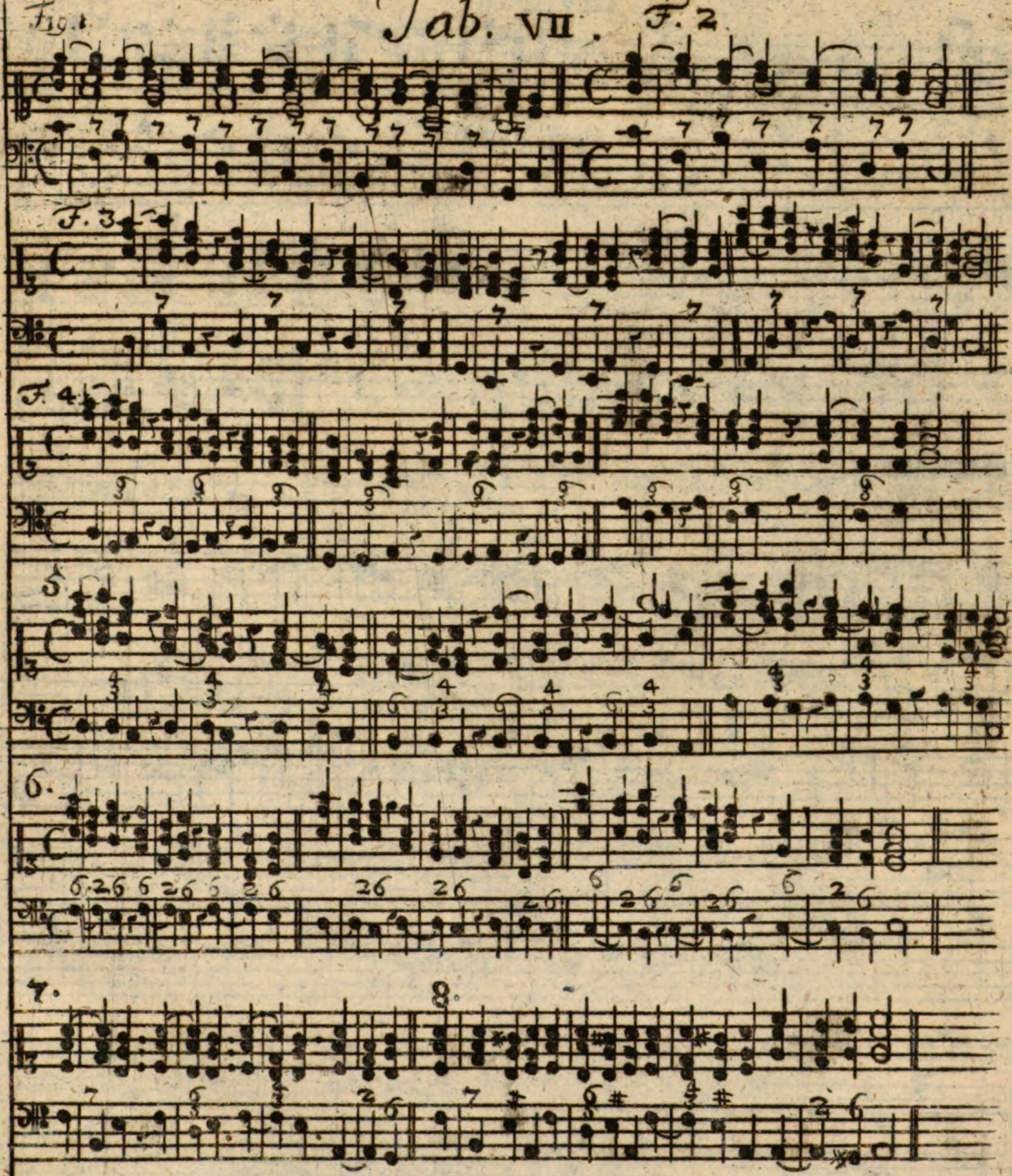


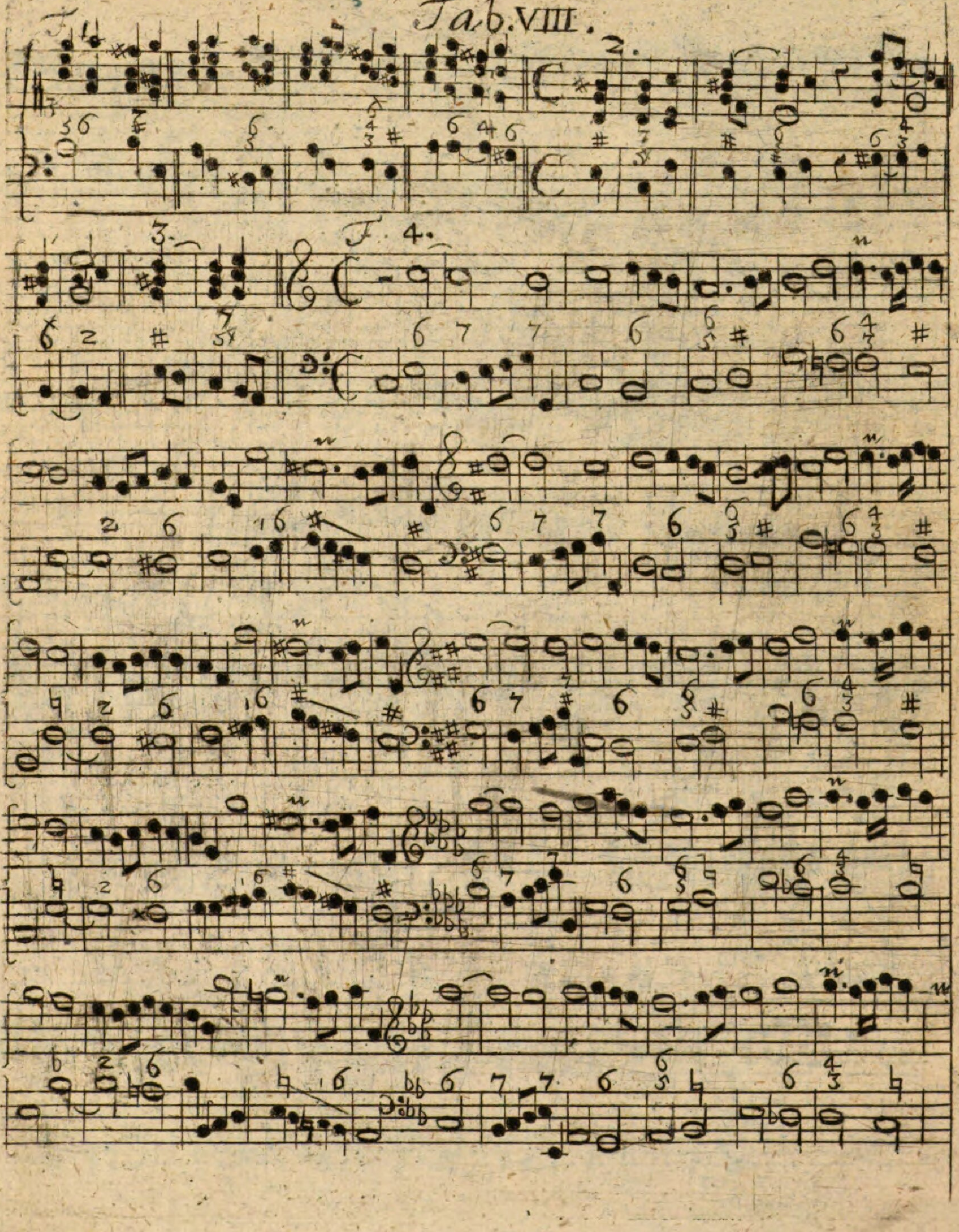

Fult.

Tab. VI.

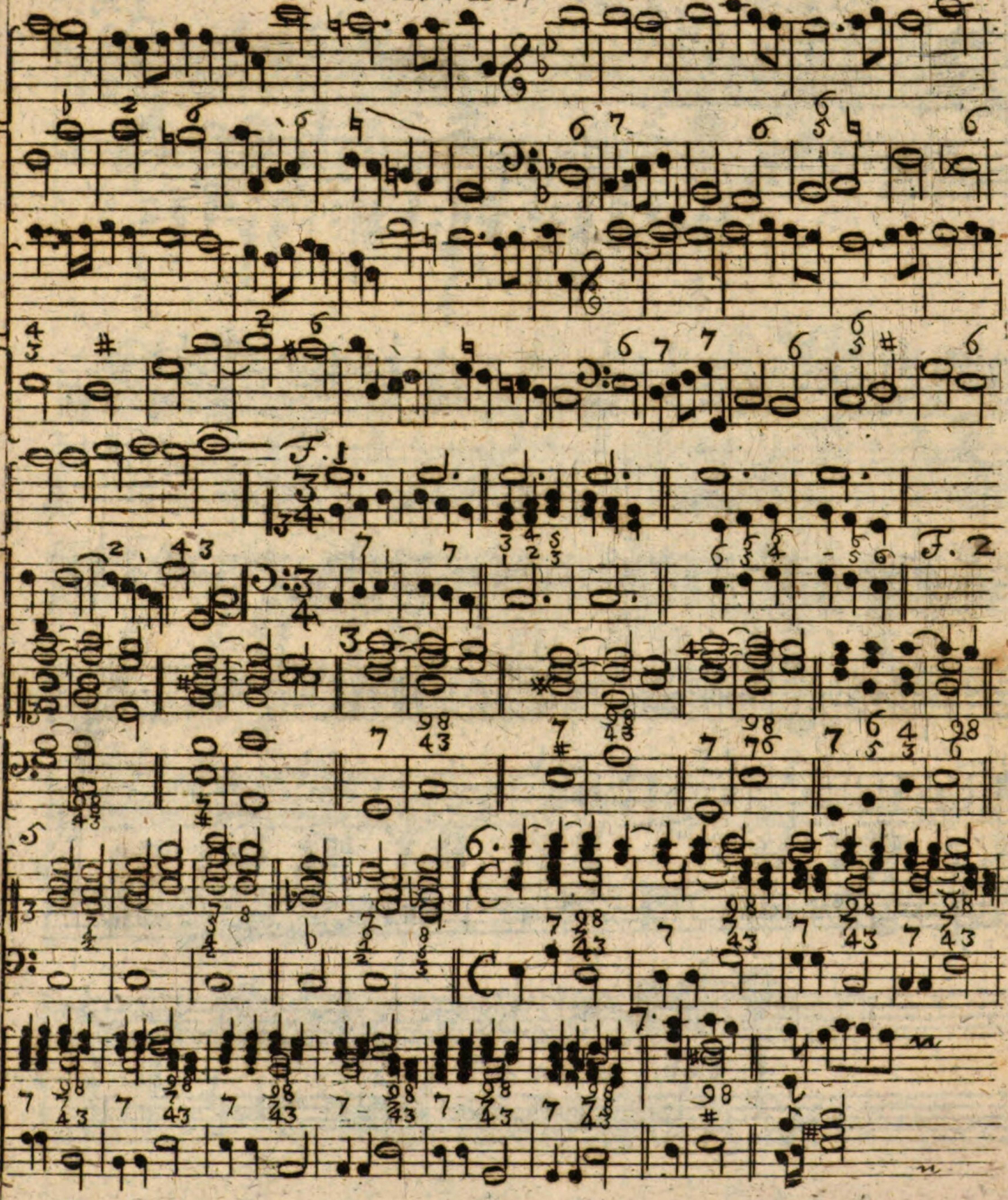


Tab. VII.

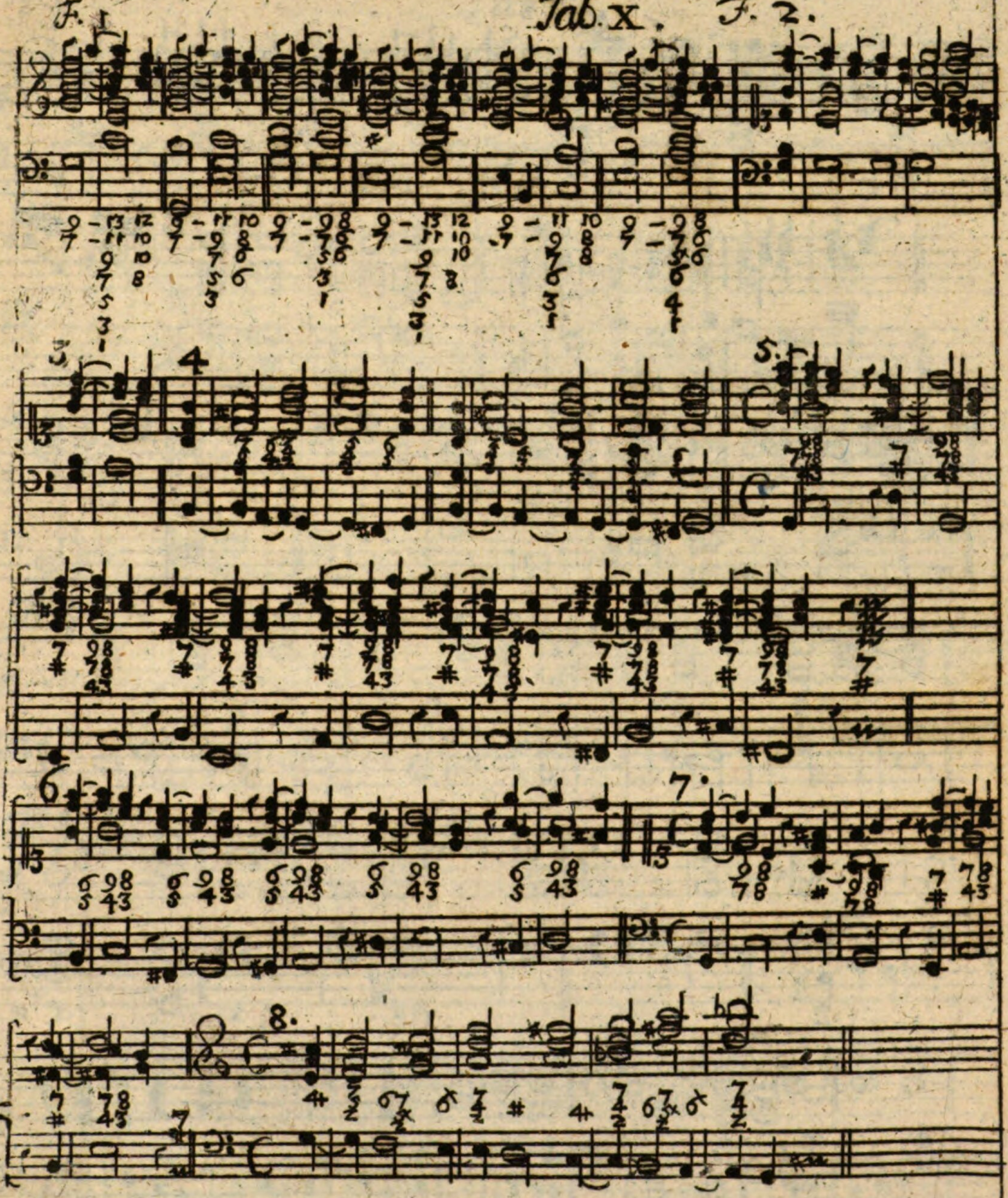




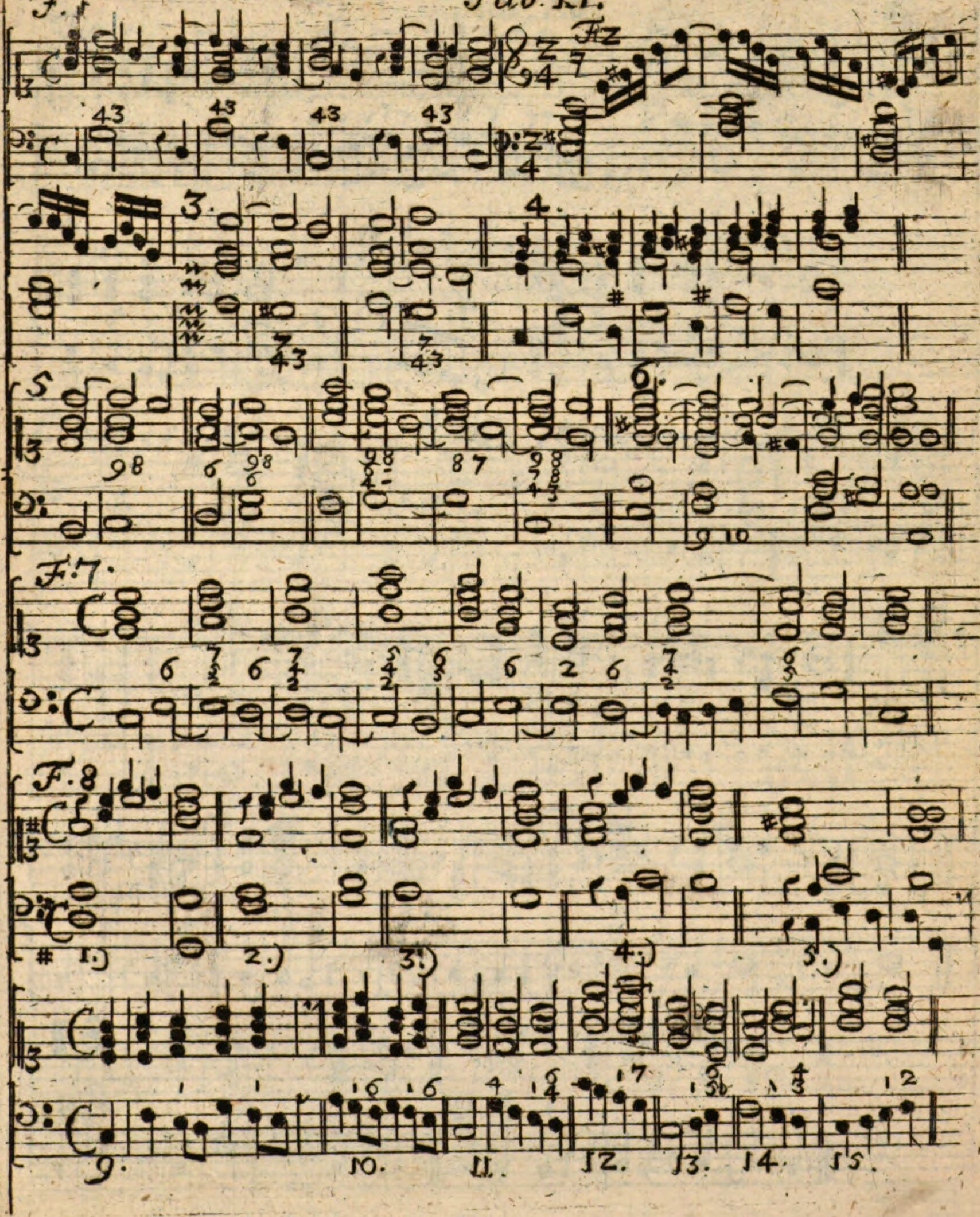
Tab. IX



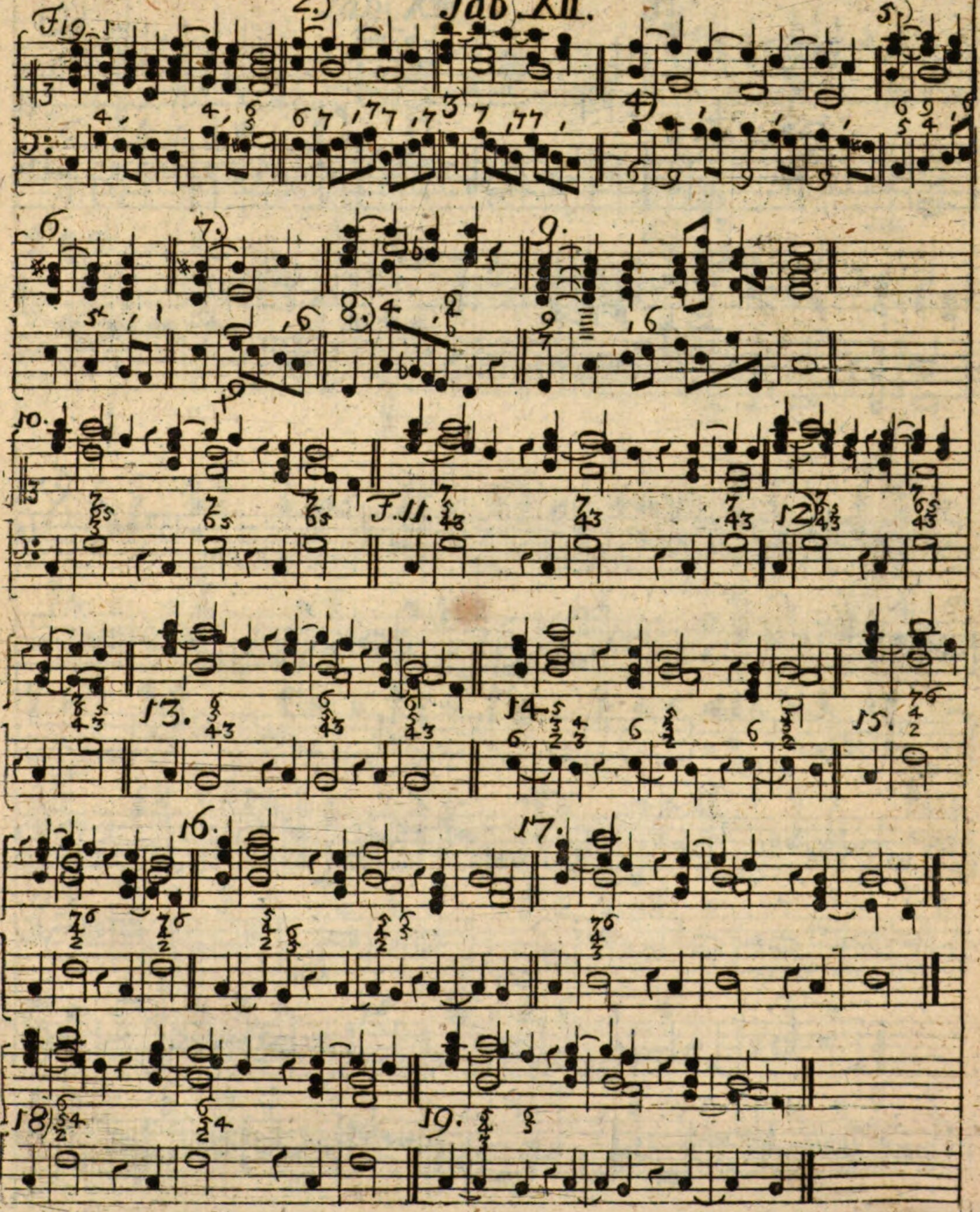
Tab. X.



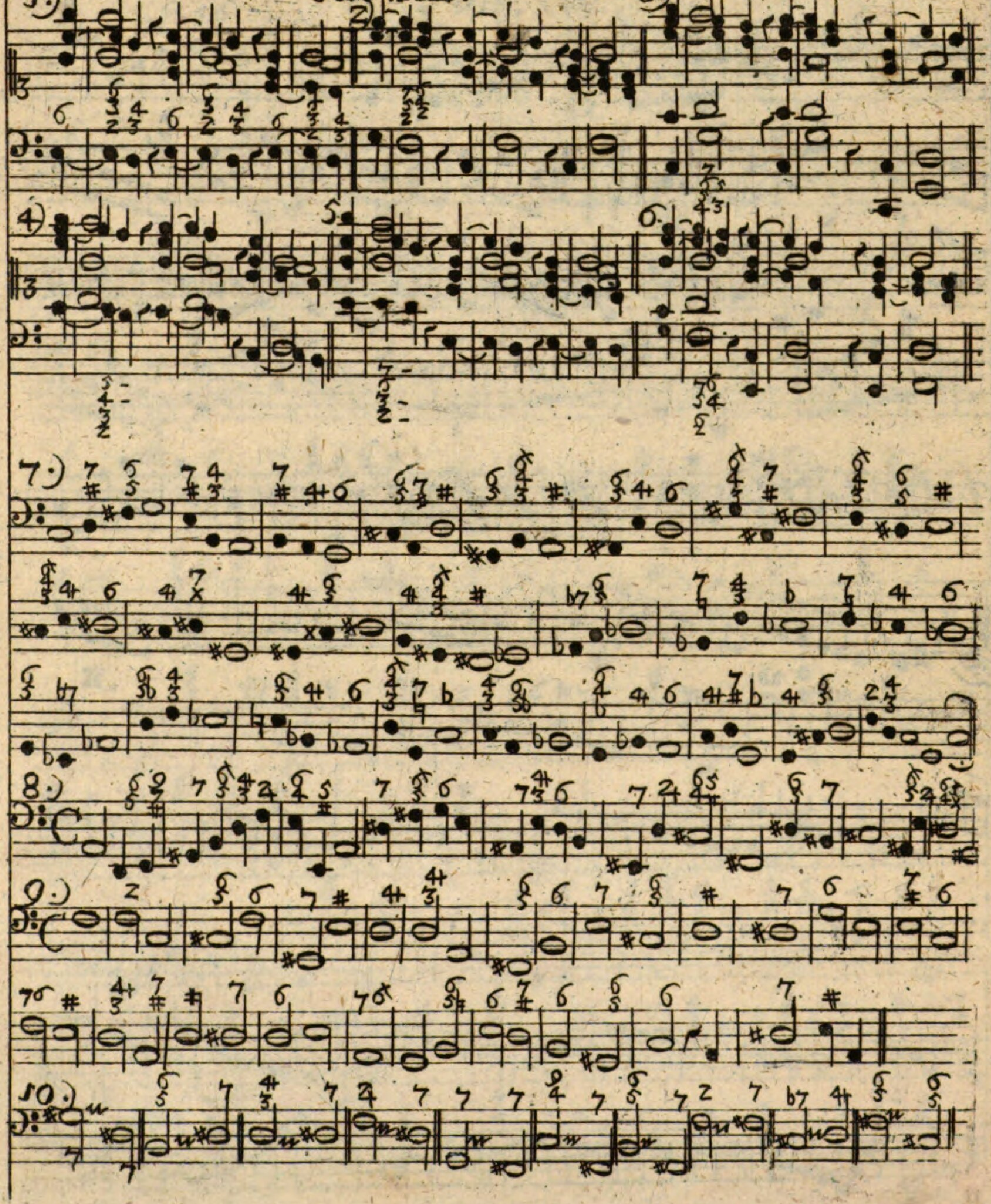
Tab. XI.



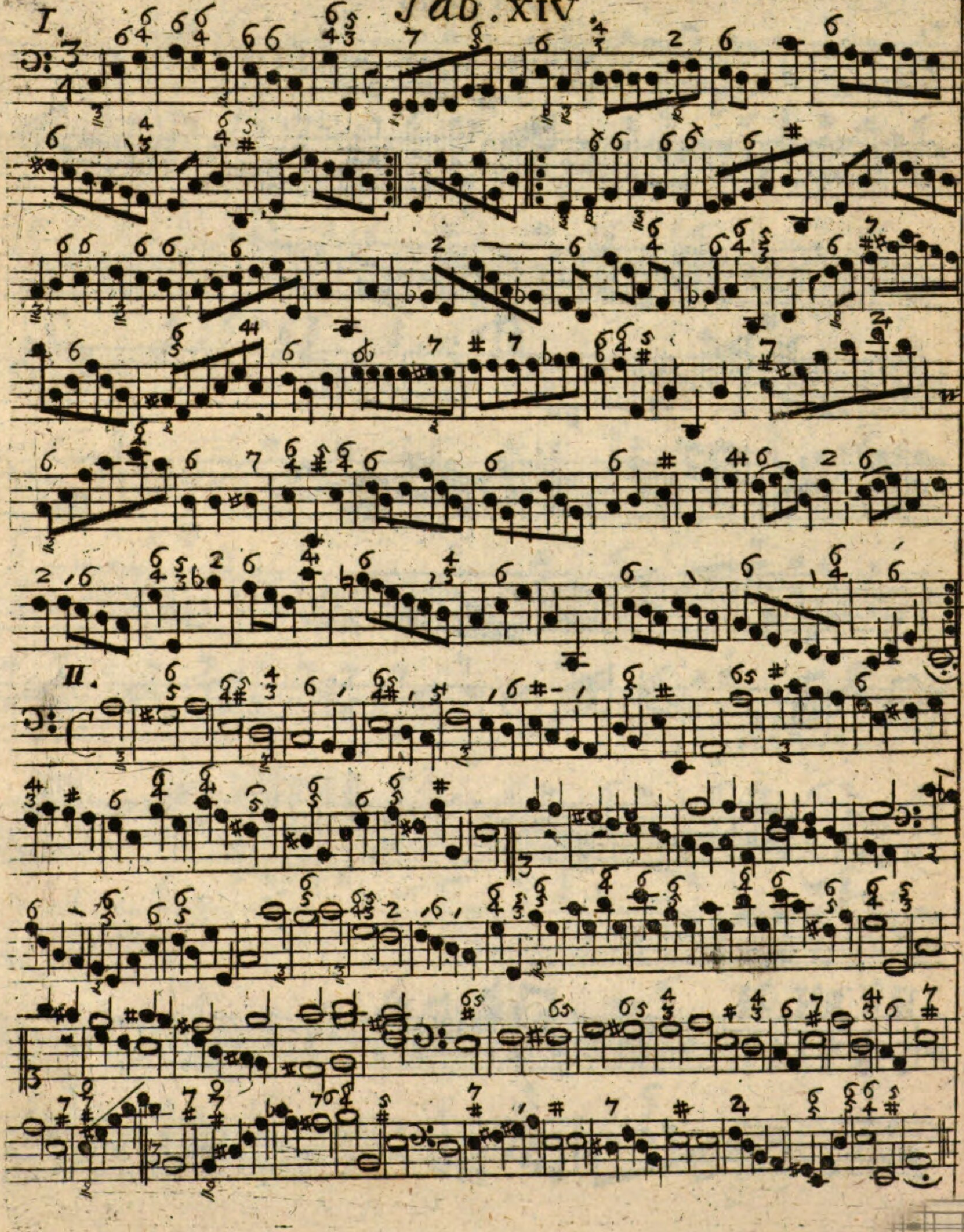
Tab. XII.



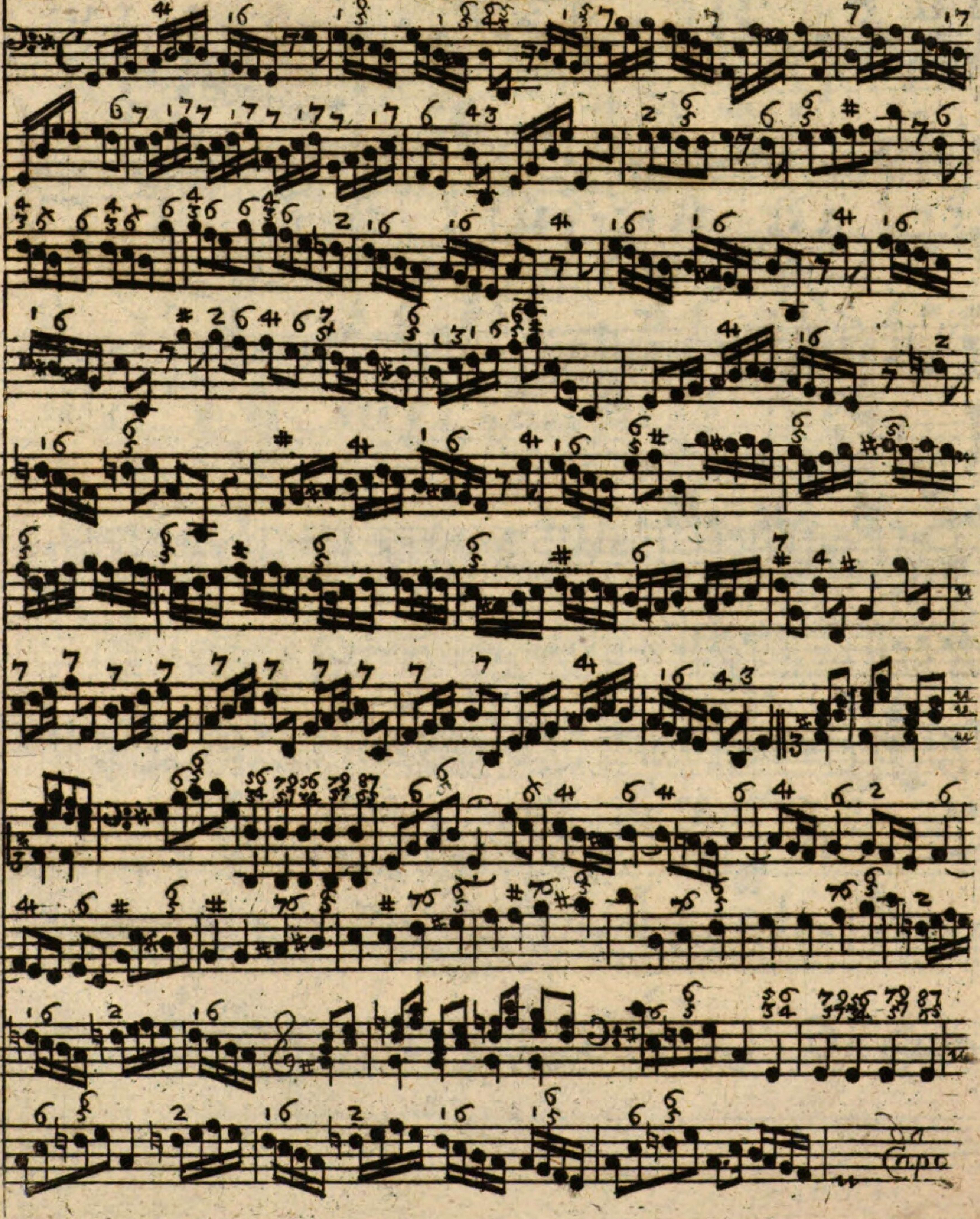
Tab. XIII.



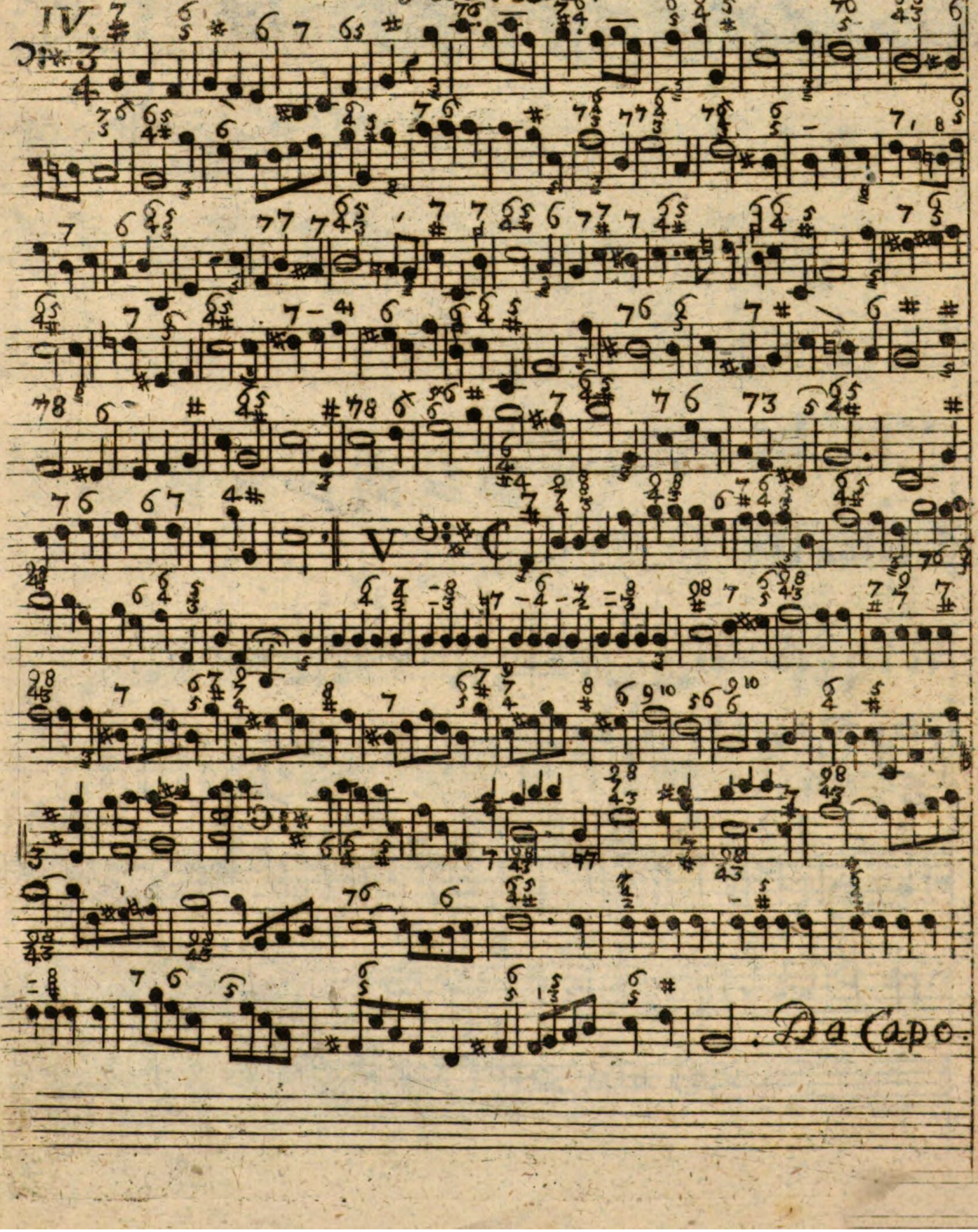
Tab. XIV

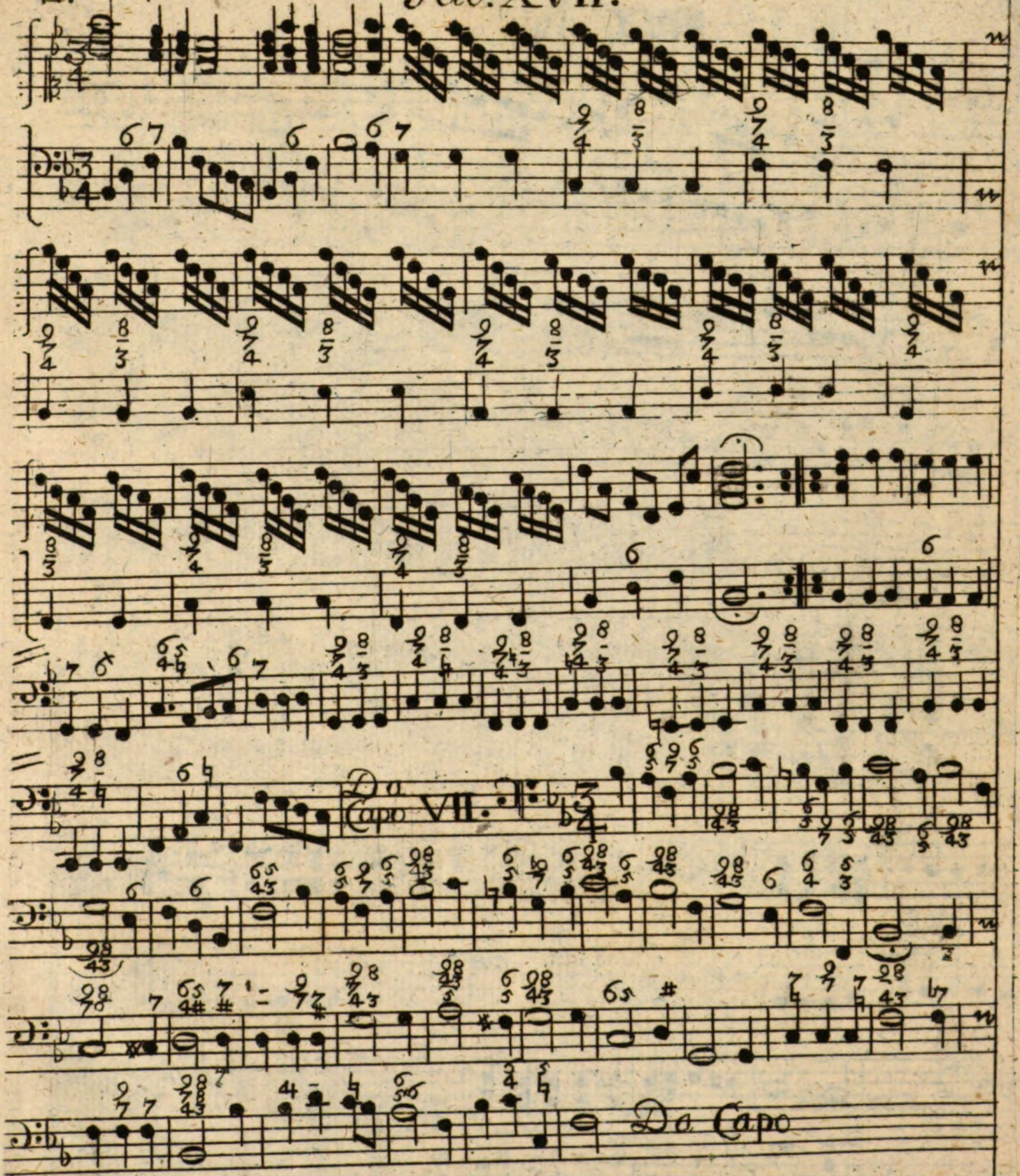


III. Tab. XV.

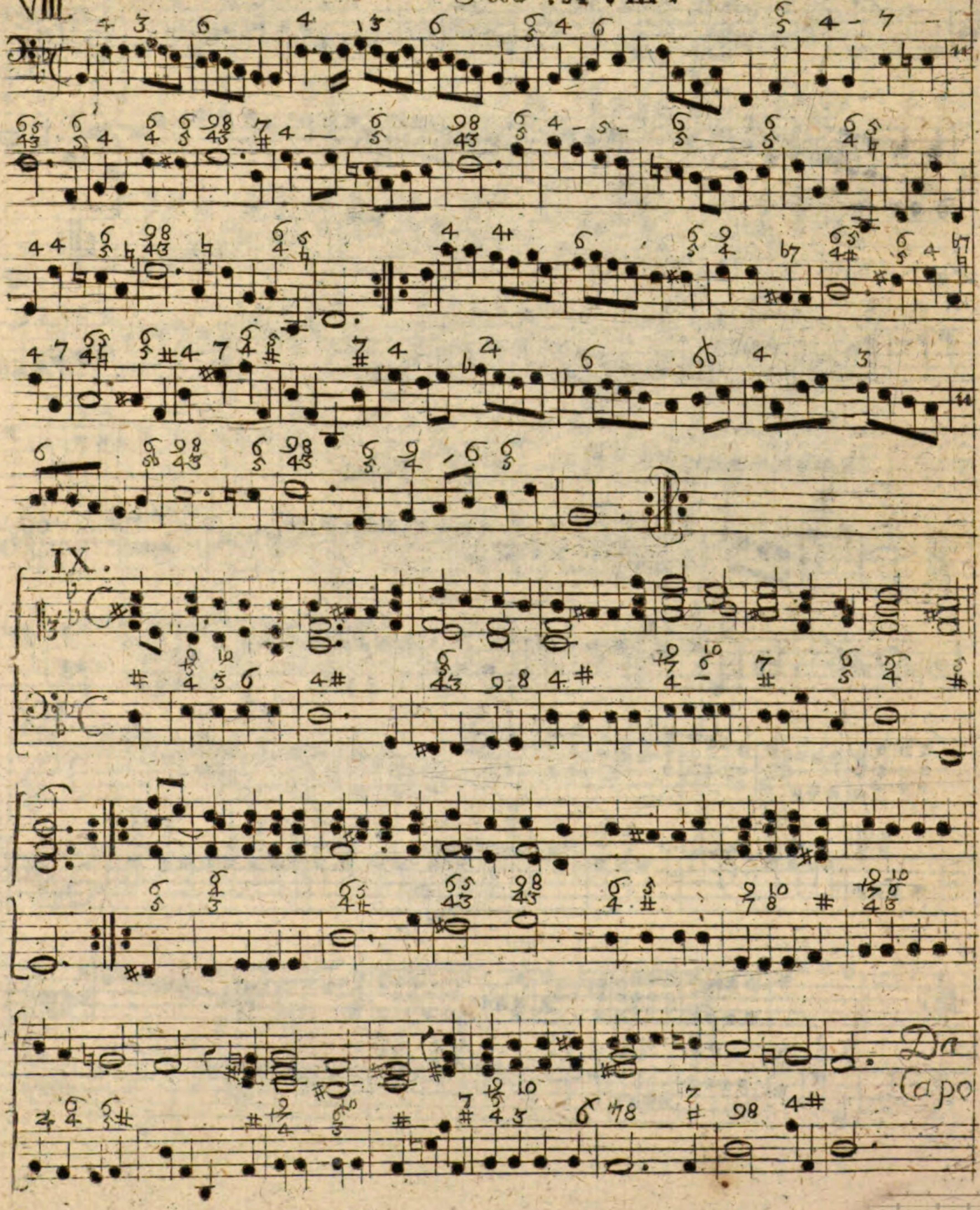


Tab. XVI.

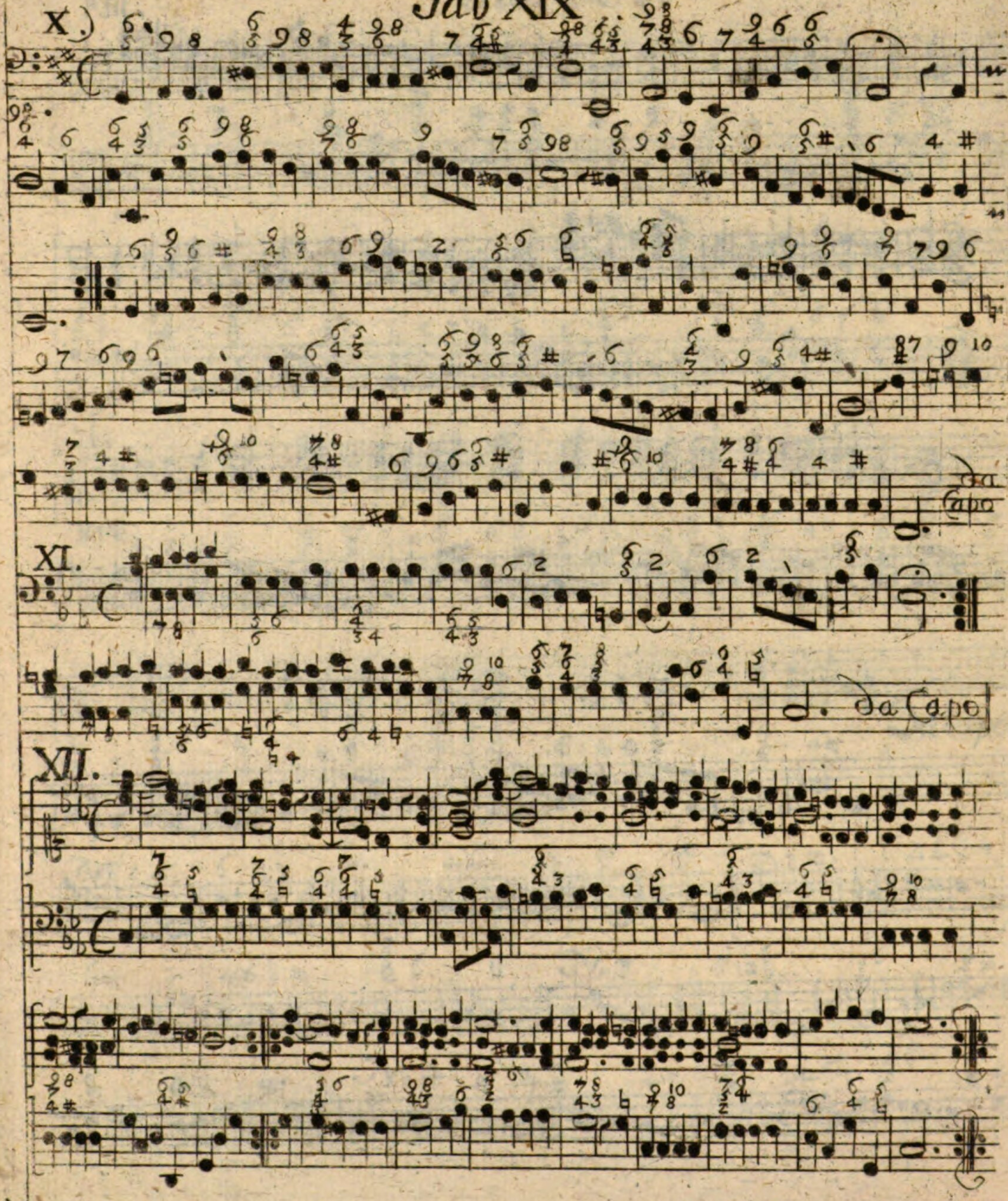


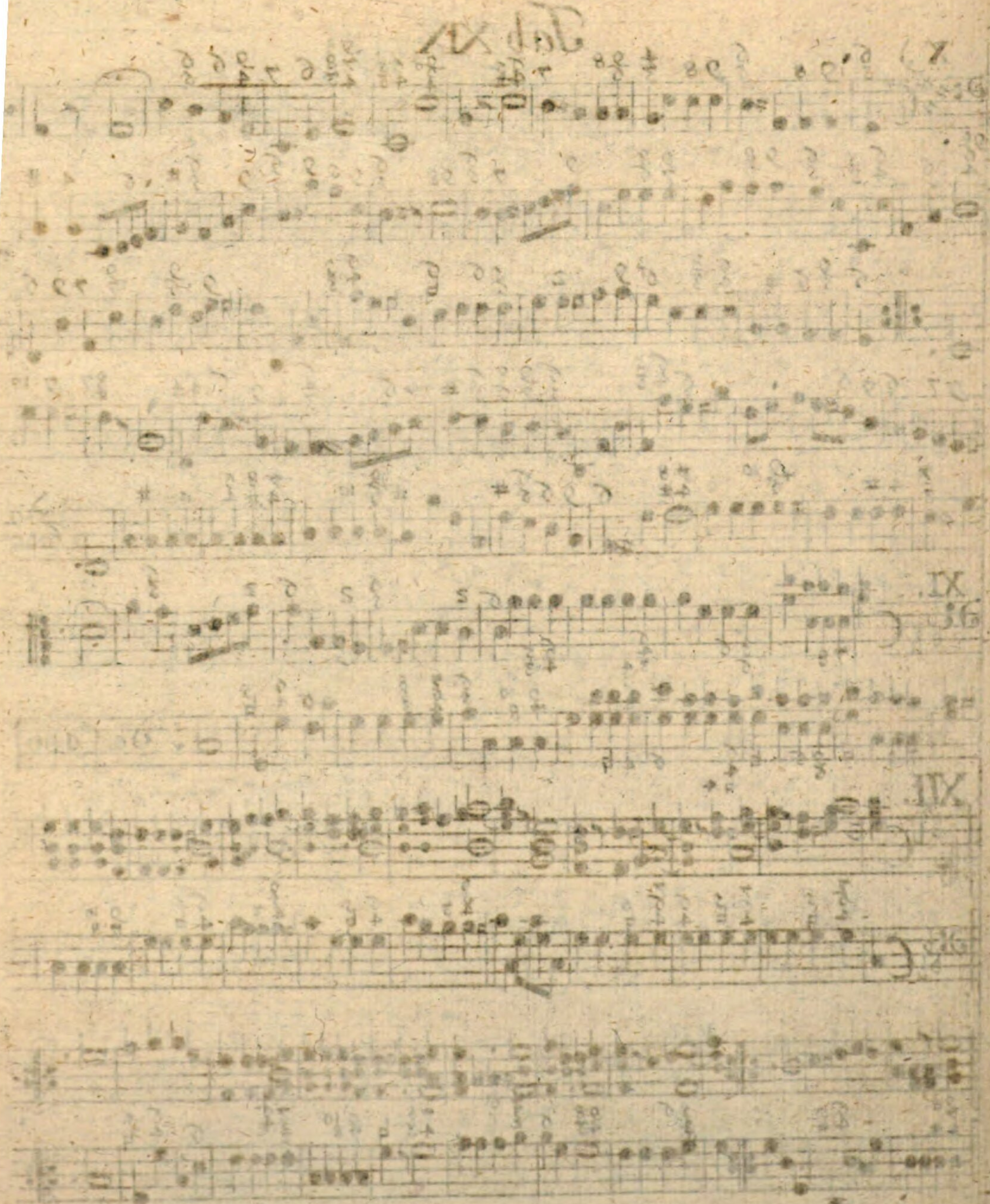

Da Capo VII.
Da Capo

Tab. XVIII.

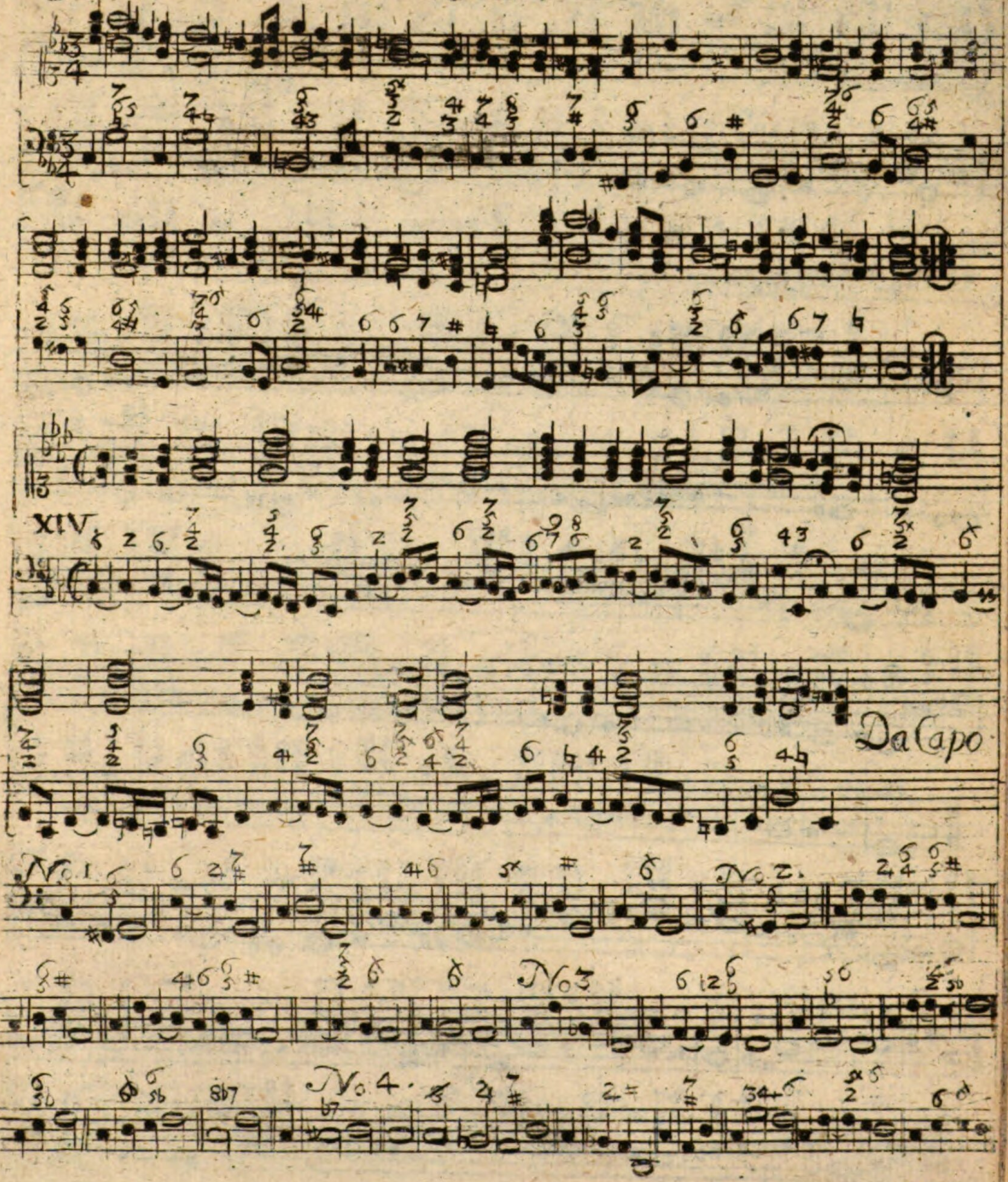


Tab XIX

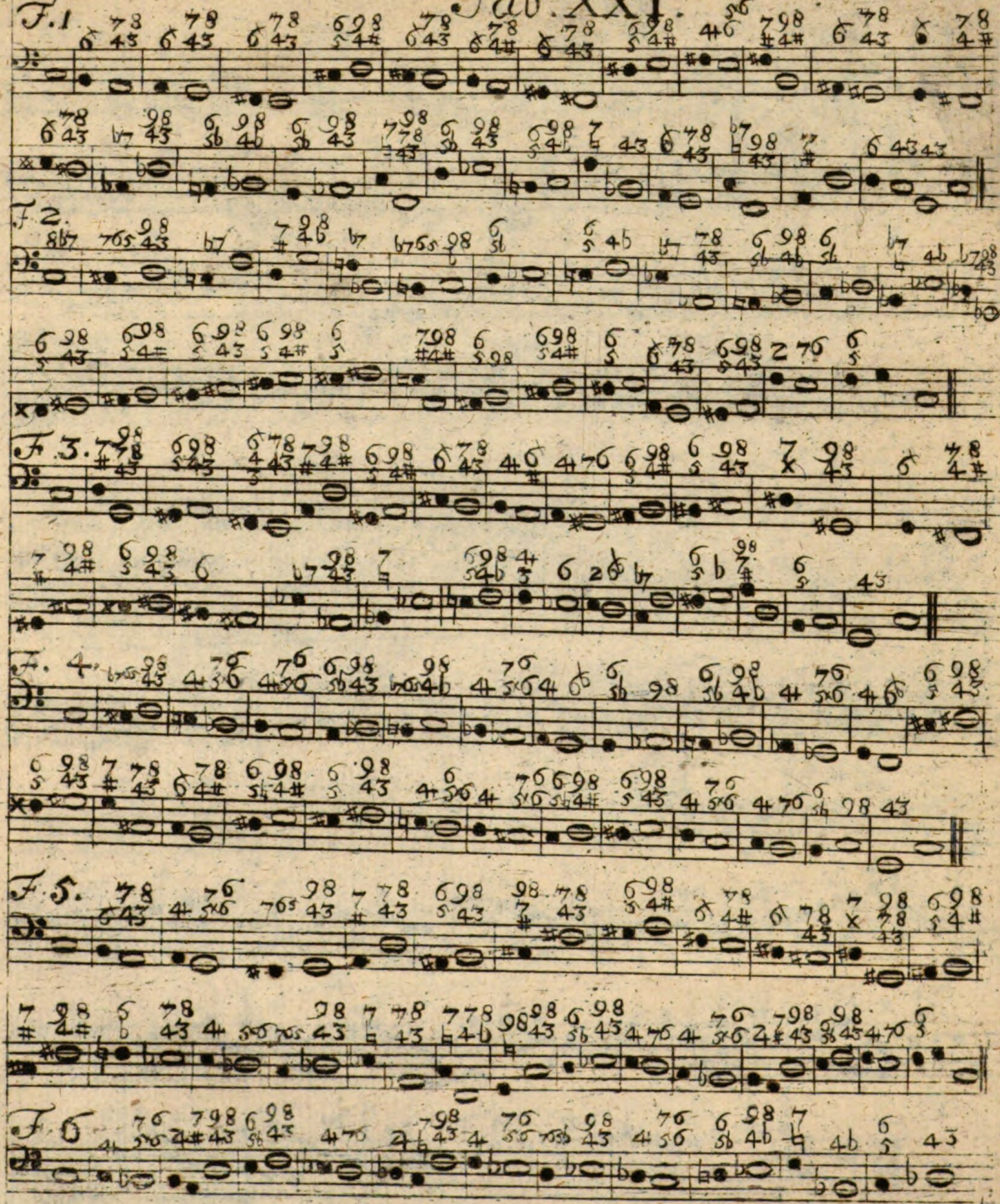




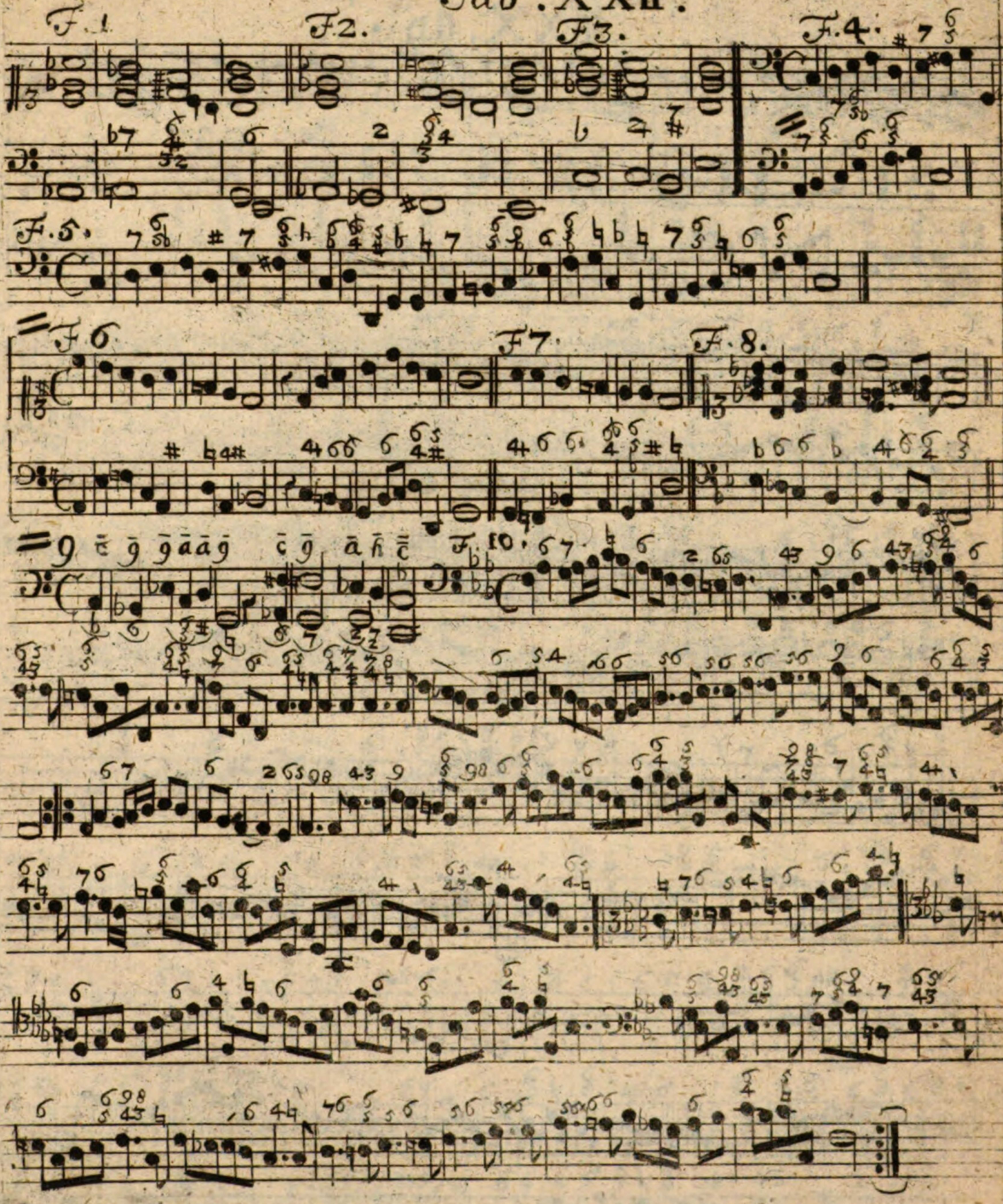
XIII. Tab. XX.



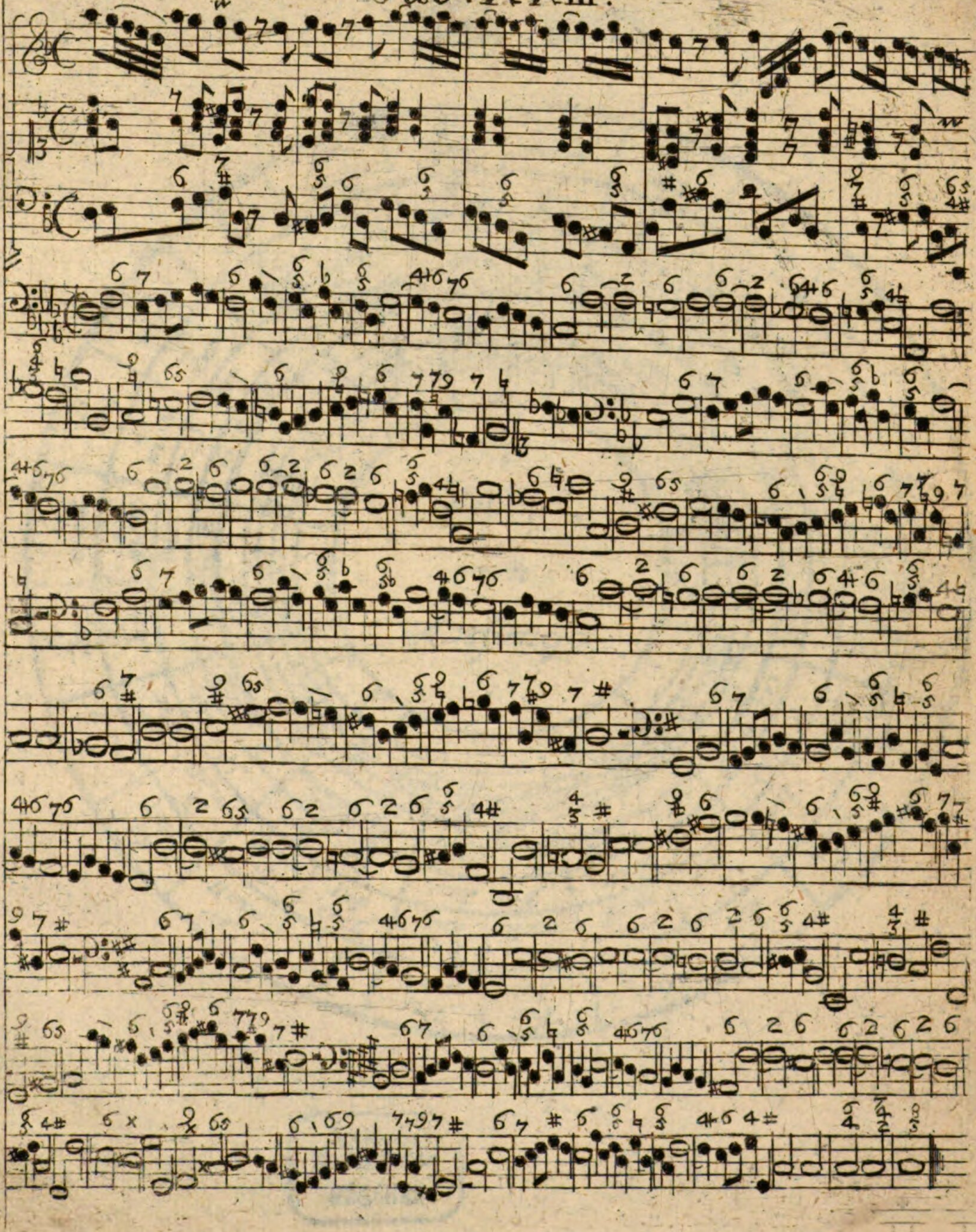
Tab. XXI.



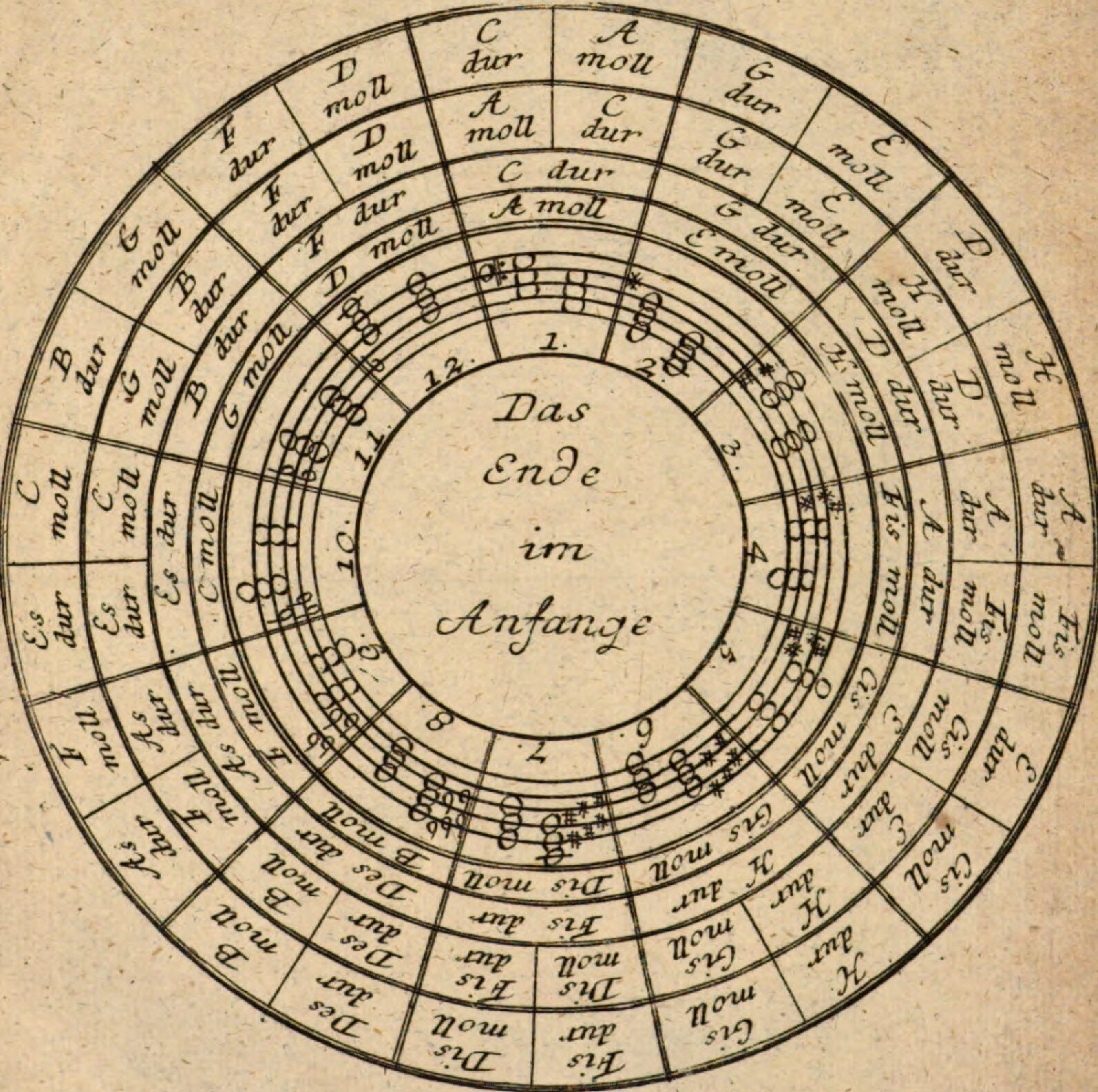
Tab. XXII.



Tab. XXIII.



Tab. XXIV.



Bayerische Staatsbibliothek MÜNCHEN

HERKOMER
MÜNCHEN

Bayerische StaatsBibliothek

Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Sorge, Georg Andreas,

Compendium harmonicum oder Kurzer Begrif von der Lehre von der Harmonie vor diejenigen, welche den Generalbass und die Composition studiren, in der Ordnung, welche die Natur des Klangs an die Hand giebt ; mit 24 Kupfertafeln

Lobenstein 1760

4 Mus.th. 1444 a
urn:nbn:de:bvb:12-bsb10527762-6
VD18 14699672-001